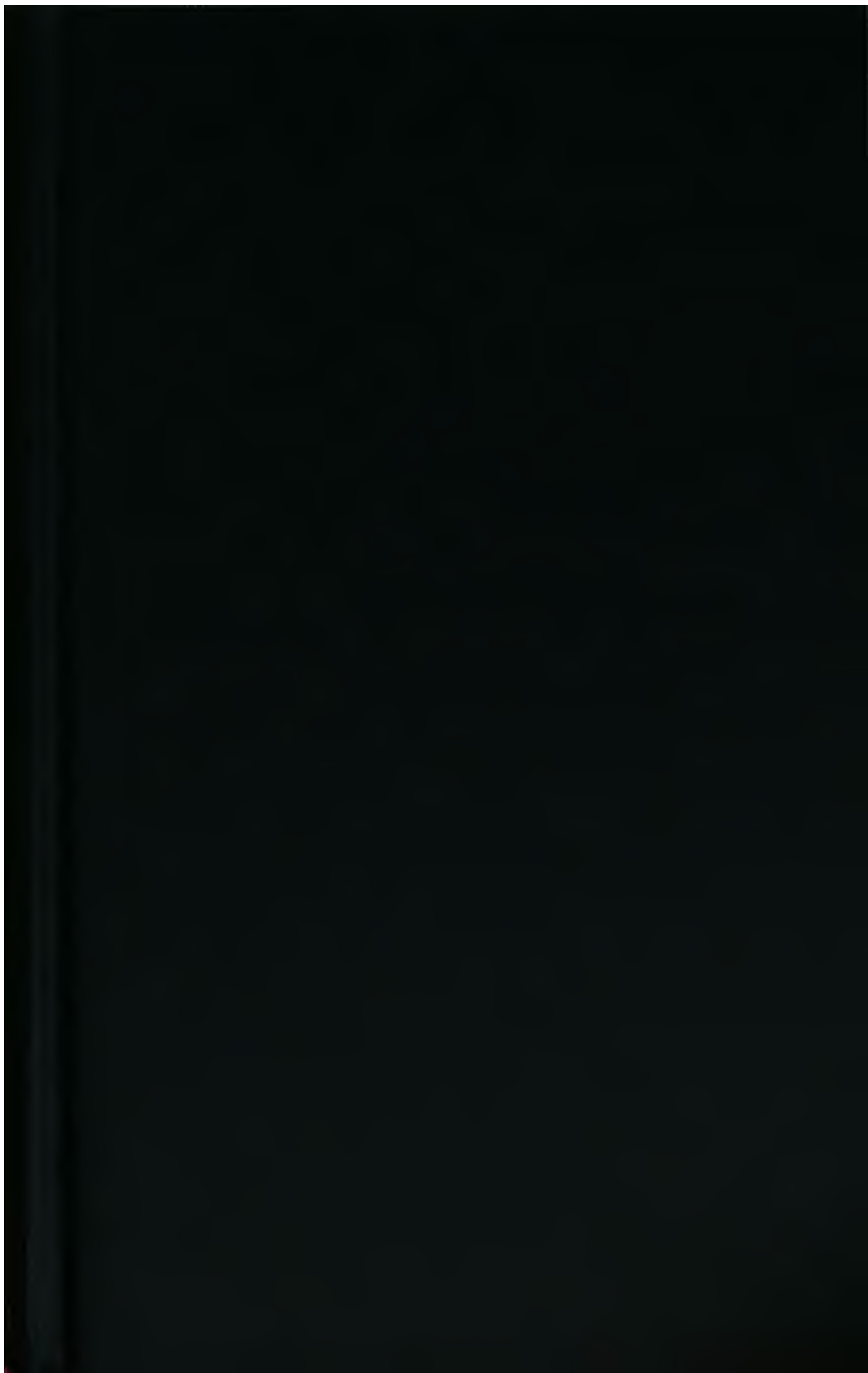








Archäologische Beiträge

von

Otto Jahn.



Mit vierzehn Tafeln Abbildungen.

Berlin.

Druck und Verlag von G. Reimer.

1847.



Meinem Freunde und Lehrer

P. W. Forchhammer

Professor an der Universität zu Kiel

gewidmet.

Mit dem dankbaren Gefühl, bei Dir für meine Freuden und Leiden stets herzliche Theilnahme, für meine wissenschaftlichen Bestrebungen und Versuche stets ein eingehendes, förderndes Interesse zu finden, das mich so oft zu Dir geführt hat, bringe ich Dir dieses Buch. Es ist mir ein tröstlicher Gedanke, es in die Hand eines Freundes zu legen, der wenn er es liest auch des Verfassers und der Umstände, unter denen es geschrieben ist, mit Wohlwollen gedenken wird. Ich darf nicht hoffen, dafs der Druck einer schweren und trüben Zeit, welchen selbst die reinigende und stärkende Beschäftigung mit der Kunst nicht heben konnte, nicht auch auf dieser Arbeit laste, zumal da sie unter Verhältnissen ausgeführt wurde, welche mir kaum gestatten archäologische Studien mit der Aussicht auf Erfolg zu treiben. Du weifst das und wirst auch bei den Mängeln und Schwächen meiner Arbeit, für die ich keine Schonung erbitte, mit Freundesgesinnung dessen eingedenk sein, was ich, wie Du mich kennst, wollte und konnte.

Es war ursprünglich meine Absicht, einen Theil des reichen Stoffes, welcher für archäologische Untersuchungen in dem Prachtwerk

Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde von Pompeji, Herculanum und Stabiae herausgegeben von Zahn

besonders in der zweiten Folge vorliegt, so zu bearbeiten, dafs ich eine Anzahl der bedeutendsten Gemälde genauer zu erläutern suchte. Daher rührt noch die Eintheilung in Aufsätze, welche sich unmittelbar auf ein oder mehrere Gemälde beziehen, und ihnen angehängte Excurse, welche jetzt freilich überflüssig geworden ist. Denn da ich für die verschiedenen Aufgaben das gesammte Material von Neuem einer gründlichen Untersuchung unterwarf, entstanden mir unter der Hand eine Reihe von kleinen Monographieen anstatt des beabsichtigten Commentars zu einzelnen Gemälden. Die dadurch verursachte Ausführlichkeit hatte zur nächsten Folge, dafs nur ein Theil der Gegenstände, welche sich mir darboten, behandelt werden konnte, mehrere Aufsätze mufsten zurückgelegt werden, darunter auch einige, auf welche hie und da in dem, was ich jetzt vorlege, schon Bezug genommen ist.

Der ursprüngliche Plan bedingte auch die Wahl der Gegenstände. Die Wandgemälde von Herculanum und Pompeji umfassen, namentlich so weit sie mythologische Gegenstände darstellen, einen ziemlich bestimmten Kreis, der bei aller Mannigfaltigkeit, nicht sehr umfangreich ist. Er begreift der Hauptsache nach nur die Mythen, welche durch wiederholte Behandlung von Seiten der Dichter, besonders auch der Römischen, und der Künstler, namentlich der späteren Zeit, zu einem Gemeingut der gebildeten Welt geworden waren, welche wie die Anspielungen der Schrift-

steller auf solche Mythen, so auch bildliche Darstellungen derselben ohne Weiteres verstand. Es war eine Art von mythologischer Scheidemünze, wie sie auch in der modernen Welt in einer ähnlichen Weise cursirt. Diesem entsprechend ist auch die Auffassung und Darstellung, welche vorwiegend auf das Anmuthige und sinnlich Reizende gerichtet ist, nicht ohne eine Beimischung von weicher Sentimentalität, wie sie uns besonders seit der Alexandrinischen Zeit begegnet. Auf diesen Kreis, der durch die Rücksicht auf das Zahnsche Werk natürlich noch beschränkt wurde, sah ich mich denn auch angewiesen; Du findest daher nur allgemein bekannte Mythen behandelt, es ist kein einziger verlegener darunter. Du wirst darin aber an und für sich keinen Nachtheil sehen, überzeugt, wie ich, dafs auch in diesem Kreise stets noch soviel Gelegenheit zum Lernen als zum Geniefsen geboten wird, und dafs es auch hier selbst an erheblichen Schwierigkeiten nicht fehlt. Wir dürfen freilich die Umwege durch die gelehrte Haide, zu welchen diese uns oft zwingen, nicht scheuen, allein es scheint mir doch nicht richtig, sie unbedingt dem geebneten Wege vorzuziehen, und Du wirst gewifs so wenig als ich dem Kunsterklärer beistimmen, der es bedauert, wenn ihm ein Kunstwerk mehr reine Freude der Betrachtung als Anlässe zur Erhellung verborgener Dunkelheiten gewährt.

Die Bekanntmachung noch unedirter Kunstwerke ist ein unzweifelhafter Gewinn für die Wissenschaft, bei manchen archäologischen Werken auch der einzige unbezweifelte. Ich danke es der gütigen Unterstützung mehrerer Gönner und Freunde, dafs mein Buch dieses Schmuckes

nicht ganz entbehrt, und ich hoffe, dafs man diese bescheidenen Gaben nicht ungern annehmen wird. Aber ich darf sie doch nur als Beigaben bieten, und wenn es richtig ist, was ich habe sagen hören, dafs wer bei archäologischen Forschungen nicht unbenutztes Material herbeischaffen könne, besser thue keine anzustellen, so werden sie, fürchte ich, mein Buch nicht retten, denn ich habe durchweg nur mit dem bereits vorliegenden Material arbeiten können. Ich halte indessen diese Ansicht, wie der Augenschein Dir zeigt, nicht für die richtige, nicht etwa, weil ich so wie mancher Andere die archäologischen Studien dann aufgeben müfste, sondern weil ich meine, dafs es auf das Resultat ankommt, das durch die Bearbeitung des Materials gewonnen wird, und dafs der stets wachsende Stoff auch stets erneuete Betrachtung von verschiedenen Seiten her verlangt, dafs alt und neu Gewonnenes immer wieder mit einander verglichen und verarbeitet werden mufs, um alten und neuen Vorurtheilen zu begegnen, und den wirklichen Gewinn für die Wissenschaft festzuhalten und sicher zu stellen. In diesem Sinne habe ich meine Untersuchungen geführt, dafs ich mit Ernst und Sorgfalt meine Aufgabe ergriffen habe, wirst Du mir, wie ich glaube, zutrauen, und dafs das Buch Dir und anderen Mitforschern die Ueberzeugung geben möge, ist mein herzlicher Wunsch.

Mein erstes Bemühen war, den Stoff zu diesen Aufsätzen in möglichster Vollständigkeit zu beschaffen. Freilich ist meine Lage dafür höchst ungünstig, und ich mufs auch hier die Nachsicht sehr in Anspruch nehmen. Ich rede nicht davon, dafs mir die Anschauung der Kunstwerke

im Original oder in Gipsabgüssen so gut wie völlig versagt ist, und dafs ich also auf die Benutzung von Kupferwerken beschränkt war. Bei umfassenderen Untersuchungen sieht sich jeder Archäolog mehr oder weniger auf diese verwiesen, und wird sich den Irrthümern und Täuschungen, zu welchen diese verleiten, schwerlich ganz entziehen können. Aber auch die litterarischen Hülfsmittel standen mir nur sehr unvollständig zu Gebot, eine Anzahl wichtiger Werke habe ich theils gar nicht, theils nur auf Ferienreisen gelegentlich einsehen und excerpiren können. Dafs auf diese Weise ein vollständiges Ausbeuten nicht möglich ist, hast Du sicherlich auch schon oft erfahren, und wirst es entschuldigen, wenn Du sie nicht überall gleichmäfsig benutzt findest. Zum Theil stammen daher auch die freilich unbequemen Nachträge, die ich doch nicht unterdrücken mochte, weil ich voraussetzte, es möchten die Werke, die ich erst nach der Hand benutzen konnte, Manchem auch nicht zugänglich und die Mittheilung deshalb erwünscht sein. Da das archäologische Material überhaupt nicht sehr allgemein noch reichlich verbreitet ist, habe ich darauf soweit ich vermochte Bedacht genommen. Ich bin daher beim Anführen von Beispielen nicht sparsam gewesen, theils, weil es an sich keineswegs gleichgültig ist, ob Etwas oft oder selten sich finde, wichtig dagegen, dafs man sich stets gegenwärtig halte, dafs man es nicht mit einzelnen Kunstwerken, sondern mit einer compacten Masse zu thun habe, theils weil von vielen Citaten eher eins oder das andere nachgeschlagen werden kann. Denn den Vorschlag, die Kunstwerke nicht nach Büchern und Kupfertafeln zu citiren,

weil es träge mache, so dafs man versäume, sich das Monument selbst im Geiste zu vergegenwärtigen, kann ich nicht für praktisch halten. Wer unter der Monumentenfülle von Rom lebt, und nur die geringe Zahl der Archäologen von Fach im Auge hat, bei denen man eine so umfassende und prompte Monumentalkenntnifs erwarten darf, kann wohl zu einem solchen Einfall veranlafst werden, obgleich er selbst seinen Fachgenossen manche Unbequemlichkeit und Verlegenheit ohne Noth machen wird. Wer dagegen in einem weiteren Kreise, namentlich der Philologen, für umfassendere, streng archäologische Untersuchungen ein eingehendes Interesse zu fördern wünscht, wer sich vergegenwärtigt, wie sehr es Noth thut, im Allgemeinen wie im Besonderen immer wieder auf die Betrachtung und Kenntnifs der Monumente — wenn auch nur in Abbildungen — zurückzuführen, wer dabei bedenkt, wie spärlich die Hülfsmittel für archäologische Studien vertheilt sind, der wird wahrhaft nicht den Gebrauch derselben erschweren wollen. Ich habe mich daher bemüht, auch die verschiedenen Abbildungen eines Kunstwerkes möglichst vollständig anzuführen, um das Nachschlagen zu erleichtern, wobei ich Müller gefolgt bin und immer durch ein Semicolon die verschiedenen Kunstwerke, nicht die Abbildungen eines und desselben, von einander geschieden habe. Andere Abkürzungen, welche ich nach seinem Beispiele angewandt habe, werden leicht verständlich sein, ich führe hier nur noch an, wie ich die verschiedenen Werke von Micali *), und

*) Micali l'Italia avanti il dominio dei Romani. fl. 1810 [*Italia*].
Storia degli antichi popoli Italiani. fl. 1832 [*Storia*].

die Verzeichnisse der Vasen des Prinzen von Canino **) der Kürze wegen bezeichnet habe, damit daraus keine Verwirrung entstehe.

Mein Hauptaugenmerk mufste es sein, den gesammelten Stoff einer streng methodischen Behandlung zu unterwerfen, nur dadurch konnte ich hoffen mein Unternehmen zu rechtfertigen, und ich will es Dir nur gerade heraus gestehen, dafs ich wünsche und hoffe, bei manchen philologischen Lesern dadurch mehr Vertrauen und Interesse für archäologische Studien zu erwecken. Ich kann mich nicht überreden, dafs wirklich Jemand, wie ich es habe aussprechen hören, so thöricht sein sollte, das Studium der alten Kunst zu mifsbilligen und zu verachten; allein dafs Viele gegen manche Archäologen und die Weise, mit der sie ihre Studien betreiben, Mifstrauen hegen und wenig Neigung haben, auf dieselben einzugehen, das finde ich nur allzu begreiflich. Allerdings wird für die Erkenntnifs

---

Monumenti Inediti a illustrazione della storia degli antichi popoli Italiani. fl. 1844 [*Mon. Ined.*].

**) Catalogo di scelte antichità Etrusche trovate negli scavi del principe di Canino. Viterbo 1829.

Museum Etrusque de Lucien Bonaparte prince de Canino. Vit. 1829 [*mus. étr.*].

[de Witte], descriptions d'une collection de vases peints et bronzes antiques provenant des fouilles de l'Etrurie. Paris 1837. [*cat. étr.*].

Réserve étrusque. 120 pièces de choix. Lond. 1838. [*rés. étr.*].

[Dubois], notice d'une collection de vases peints provenant des fouilles faites en Étrurie par feu M. le prince de Canino. Paris 1843. [*cat. Canino*].

Notice d'une collection de vases peints tirés des fouilles faites en Étrurie par feu le prince de Canino. Paris 1845 [*not. Canino*].

und Würdigung der Kunstwerke Anschauung und Gefühl mehr in Anspruch genommen, als in anderen Gebieten der Wissenschaft, Jeder wird zugeben, dafs hier, wo eine so sichere und feste Basis der Untersuchung fehlt, wie die Philologie sie besitzt, häufiger nicht sowohl bewiesen als überzeugt werden kann, und Niemand wird es leugnen, dafs zu Hypothesen und Combinationen vorzugsweise hier Veranlassung und Verlockung ist. Man hat mit Recht die Archäologie als eine Wissenschaft gepriesen, welche wie kaum eine andere die Wahrheit geistreicher Vermuthungen durch immer neue Entdeckungen bestätige, allein man hat oft, wie es scheint, vergessen, wie viele Vermuthungen auch als falsch widerlegt werden, wie unzählige unbestätigt bleiben, und hat die Möglichkeit, dafs ein noch zu entdeckendes Kunstwerk eine unbegründete Meinung nachträglich begründen könne, als einen Freibrief gemifsbraucht, um ins Blaue zu rathen. Du hast mich schon als Knaben angehalten, genau und vorsichtig zu prüfen, und wirst es daher nicht mifsbilligen, wenn ich hierin vielmehr eine Mahnung finde, bedächtig zu verfahren, und mich gegen manche Sätze zweifelhaft verhalte, die man gern als erwiesene in Anspruch nimmt. Ich habe meine Zweifelsgründe da um so eher ausgesprochen, wo eine, wie mir scheint, nicht begründete Ansicht tief eingreift in die Kunsterklärung, wie die von den Mysterien, und die Entfernung eines jeden Bedenkens einem Jeden als sehr wünschenswerth erscheinen mufs. Du wirst mich aber auch, wenn ich nicht mit fremden Ansichten zu thun habe, vorsichtig, Manche werden sagen ängstlich und kurzsichtig, finden. Mehr als ein-

mal, auch da, wo ich sonst zerstreutes Material unter gewisse Gesichtspunkte zu ordnen versucht habe, bin ich doch zu einem festen Abschlufs nicht gelangt, weil ich ihn nach reiflicher Ueberlegung nicht mit gewissenhafter Ueberzeugung machen konnte. Dafs es mir in solchen Fällen nicht an einem einiger Mafsen plausibeln Einfalle fehlte, wirst Du mir schon glauben, allein dagegen bin ich sehr mifstrauisch, und habe es vorgezogen, die Acten zum Spruche vorzubereiten, anstatt diesen zu übereilen. Das Unbehagliche einer solchen Unbestimmtheit empfinde ich so gut wie Einer; allein ich ziehe die Dämmerung, welche uns dem Tageslicht entgegenführt, einem Feuerwerke vor, das die Dunkelheit auf Augenblicke glänzend erleuchtet, welche uns nachher die Gegenstände noch weniger erkennen läfst.

Ich bin also zunächst auf genaue Ordnung und Classification der Kunstwerke bedacht gewesen, von der die leichte Uebersicht und Würdigung der einzelnen und ihres Verhältnisses zu einander abhängt, für die also auch bei verschiedenen Aufgaben verschiedene Gesichtspunkte gelten. Zum Theil suchte ich dabei die Vortheile der philologischen Technik gradezu zu nutzen, und bei manchen Vorstellungen auf Sarcophagen und Vasenbildern ist das Verfahren, mit welchem man durch Vergleichung der verschiedenen Exemplare die wesentlichen Züge des allen gemeinsamen Originals wiederherzustellen sucht, der diplomatischen Kritik sehr ähnlich. Eine etwas trockene Nomenclatur und Variantenverzeichnisse habe ich dem Leser dabei nicht ersparen können, doch habe ich mich möglichst kurz gefafst, und ich denke, der Nutzen einer sol-

chen kritischen Zusammenstellung hat sich in mehreren Fällen entschieden herausgestellt. Die einzelnen Kunstwerke habe ich, soweit meine Mittel reichten, genau erklärt, und habe es nicht verschmäht, auch auf Nebendinge mich einzulassen und selbst Bekannteres mit Beispielen zu belegen, theils weil genaue archäologische Kenntnisse nicht eben sehr allgemein verbreitet zu sein scheinen, theils weil es auch Gelehrten mitunter bequem ist, bestimmte Nachweisungen über einen im Allgemeinen bekannten zu finden. Wenn Du aber meinst, es sei zu Viel dieser mikrologischen Akribie, zu Viel von Noten- und Citatenkram, so werde ich nicht widersprechen, nur hoffe ich, Du wirst gutmüthig genug sein, es da zu entschuldigen, wo Du Brauchbares findest.

Uebrigens wirst Du nicht erwarten, dafs die Erklärung einseitig oder auch nur vorwaltend philologisch sei — wenn dieser Unterschied denn nun einmal gemacht werden soll —, sondern ich habe sie rein archäologisch zu halten gesucht. Ich habe das Kunstwerk immer als Kunstwerk zu erklären gesucht, und zunächst aus und im Verhältnifs zu anderen Kunstwerken. Dabei ist die ästhetische Auffassung und Würdigung der künstlerischen Form ein wesentlicher und wichtiger Gesichtspunkt, aber nicht der einzige. Auch der Inhalt kommt nicht minder in Betracht, allein dieser wiederum nur insofern er ein vom Künstler gewählter, von ihm künstlerisch gestalteter ist. Daher sind nach meiner Ansicht auch bei dem mythologischen Gegenstand des Kunstwerkes eigentlich mythologische Untersuchungen, d. h. auf die ursprüngliche Bedeutung des Mythos

gerichtete, von der archäologischen Erklärung ausgeschlossen. Denn ich habe die Ueberzeugung, dafs die physische Bedeutung des Mythos, so gewifs diese in den meisten Fällen die ursprüngliche ist, dem Künstler bei der Gestaltung seines Kunstwerkes in den seltensten Fällen bewufst und klar war, dafs vielmehr dieser wie der Dichter durchgehends die anthropomorphische Einkleidung des Mythos und die darin ausgesprochnen ethischen Motive als das Wesenhafte betrachtete und ausbildete. Ich weifs wohl, dafs ich hier nicht auf Deine Zustimmung rechnen darf, dafs Du vielmehr die entgegengesetzte Anforderung an die Kunsterklärung stellst. Du wirst daher der Ansicht sein, dafs ich im Anfange des rechten Weges, wenn ich ihn ja einmal betreten, stille gestanden sei. Aber ich hoffe, Du wirst auch bei genauerer Prüfung finden, dafs ich bis zu diesem Scheidewege treu und fleifsig den Pfad geebnet und gebahnt habe, so dafs Du und wer sonst einen anderen Weg zum Ziel einschlüge, ihn mit Vertrauen mit mir benutzen kann. Wenn Du mir aber auch hier die Hand vorläufig zum Abschied reichst, in dem letzten Ziel unseres Strebens sind wir einig, dafs jedes Kunstwerk seinem Inhalt wie seiner Form nach, als ein Erzeugnifs des Alterthums zu würdigen, in seinem Verhältnifs zu dem gesammten geistigen Leben des Alterthums, namentlich zu den verwandten Erscheinungen der Poesie zu begreifen ist. Hier ist der Punkt, wo die Archäologie sich mit der Philologie vereinigt, wo nicht mehr eine der anderen Hülfe in einzelnen Dienstleistungen anspricht, sondern beide Eins werden, um die höchste und schönste Aufgabe zu lösen. Die-

ser auch nur in einem einzelnen Falle vollkommen zu genügen, wird Wenigen gelingen, ich werde mich gern bescheiden, wenn Du findest, dafs ich die Aufgabe erkannt und mich den dahin zielenden Fragen nicht entzogen habe.

Ich habe Dir nun soviel von dem gesagt, was ich will und erstrebe, dafs mich die Furcht beschleicht, es möchte am Ende nur dieser gute Wille sein, den Du anerkennen könnest. Auch damit mufs ich mir genügen lassen, mein eigenes Vertrauen zu meinen Kräften hält kaum noch mit dem Interesse an der zu vollendenden Arbeit aus und wird täglich schwächer. Um so fester halte ich an dem Troste Deiner treuen Freundschaft, deren ich mehr als je bedarf. Leb wohl!

Greifswald im December 1846.

Otto Jahn.

Inhalt.

Seite

I. Leda. 1
Zahn II, 20.
II. Ganymedes. 12
Zahn II, 32.
Excurs I. Leochares — Autolykos. 42
III. Adonis. 45
Zahn II, 30.
IV. Endymion — Kephalos. 51
Zahn I, 28; II, 41; 78.
Excurs II. Helios und Selene. 79
Excurs III. Eos und Kephalos. 93
V. Eros.
1. Eros und Psyche. 121
Zahn II, 11; 12; 53; 54; 57; 62, 2; 67.
Excurs IV. Die Einkehr des Dionysos bei Ikarios. . . . 198
2. Erotenverkauf. 211
Zahn II, 18; 24.
VI. Hygieia. 221
Zahn II, 52.
VII. Herakles.
1. Herakles mit der Hindin. 224
Zahn II, 50.
2. Die Befreiung des Prometheus. 226
Zahn II, 30.
3. Herakles und Auge. 233
Zahn II, 28.
VIII. Pasiphae. 237
Zahn II, 60, 1.
Excurs V. Ungeflügelte Eroten. 247

Seite

IX. Theseus — Ariadne. 251
Zahn II, 33; 50; 51; 60. I, 13; 33.

X. Hippolytos und Phaidra. 300
Zahn II, 61.

XI. Paris und Oinone. 330
Zahn II, 31.

XII. Achilleus auf Skyros. 352
Zahn II, 23.

XIII. Das Opfer der Iphigeneia. 378
Zahn II, 61.

XIV. Diomedes und Nestor. 393
Zahn II, 1.

XV. Odysseus und Kirke. 401
Zahn II, 23.

XVI. Polyphemos und Galateia. 411
Zahn II, 30.

XVII. Pygmaien. 418
Zahn II, 30.

Excurs VI. Affen. 434
Zahn II, 50.

XVIII. Hahnenkämpfe. 437
Zahn II, 50.

Verzeichniſs der Kupfertafeln.

Taf. I. Leda; Relief im Britischen Museum, uned. S. p. 6 f.

Taf. II. 1. Pygmaie; Vase (cat. Magnoncour 100) uned. S. p. 40 f. 425.
2. Polyphemos; Gemme der Berliner Sammlung, uned. S. p. 415.
3. } Pygmaien; Gemmen der Berl. Samml. uned. S. p. 426.
4. p. 426.
5. p. 424.
6. p. 425.

Taf. III. 1. Endymion und Selene; Relief in Cilli. Wiener Jbb. XLVIII Taf. 1, 2. S. p. 68 f.
2. Eros mit Schmetterlingsflügeln; Relief in Cilli. Wien. Jbb. XLVIII Taf. 2, 3. S. p. 182.
3. Dirke; Gemme der Berliner Sammlung, uned. Der Aufsatz, für welchen sie bestimmt war, ist fortgeblieben.
4. 5. 6. Hahnenkämpfe; Gemmen der Berliner Sammlung, uned. S. p. 440.

Taf. IV. 1. Diana, Nymphen, Silvanus, Hercules; Relief im Vatican, mus. Pio Cl. VII, 10. S. p. 62.
2. Mercurius, Hercules, Gratien, Hylas; Relief im Capitol, mus. Capitol. IV, 54. S. p. 63.
3. Nymphen und Dioskuren; Relief. Millin gal. myth. 80, 530. S. p. 92.

Taf. V. Bellerophon; Vase aus Sabinum, uned. S. p. 119 f.

Taf. VI. Sphinx und Satyrn; Rückseite derselben Vase, uned. S. p. 119 f.

Taf. VII. 1. Erotenverkauf; Vase (cat. Durand 655), uned. S. p. 219 f.
2. Psyche gebunden; Gemme der Berliner Sammlung, uned. S. p. 179.
3. Eros mit Schmetterling; Gemme der Berliner Sammlung. uned. S. p. 147.
4. Eroten mit Schmetterling und Hund; Gemme der Berliner Sammlung, uned. S. p. 148.
5. Eros mit Schmetterling; Gemme der Berliner Sammlung. uned. S. p. 143 f.

Taf. VIII. Prometheus von Herakles befreit; Vase des Berliner Museum n. 1721. uned. S. p. 228 f.

Taf. IX. Paris Erkennung; Etruskisches Relief, Micali Italia 48. S. p. 342.

Taf. X. Paris und Oinone; Relief im Palast Spada, Braun Griech. Basr. S. p. 349.

Taf. XI. Achilleus auf Skyros (?); Vase (cat. étr. 154), uned. S. p. 373.

Taf. XII. 1. Pygmaien; Vase (cat. Magnoncour 103), uned. S. p. 423.
2. Aisopos (?); Vase im Vatican, mus. Greg. II, 80, 2. S. p. 434.

Taf. XIII. 1. Paris Erkennung; Etruskisches Relief. S. p. 341.
2. Paris Erkennung; Etruskisches Relief. S. p. 342.

Taf. XIV. Paris Erkennung; Etruskisches Relief, uned. S. p. 346.

Archäologische Beiträge.

I. Leda.

Die Darstellung des bekannten Mythos, wie Zeus in einen Schwan verwandelt sich der Leda näherte, um ihrer Liebe zu geniefsen [1]), durch die bildende Kunst, gehört einer Zeit an, wo sinnlicher Reiz und Anmuth die Gestalten derselben beseelten. Wenn uns gleich nicht der Name eines Künstlers überliefert ist, welcher sich durch die Darstellung des Leda berühmt machte, wie wir wissen, dafs der Ganymedes des Leochares vor allen bewundert wurde, so ist doch nicht zu bezweifeln, dafs Kunstwerke von hohem Rang und Ansehen mehreren der auf uns gekommenen Darstellungen zu Grunde liegen. Die Verwandtschaft beider Aufgaben ist in die Augen fallend, nicht nur äufserlich in der Gruppirung eines schönen menschlichen Körpers in der herrlichsten Jugendblüthe mit einem mächtigen, stolzen Vogel, sondern auch in der geistigen Auffassung dieses Verhältnisses, und es ist interessant die Ausbildung desselben zu verfolgen, wie an die Stelle eines anmuthigen Motivs die Darstellung der glühendsten Leidenschaft tritt. Es hat sich so glücklich gefügt, dafs wir diese stufenweise Entwicklung gleichmäfsig in den Vorstellungen des Ganymedes wie der Leda verfolgen können, und es ist nicht unwahrscheinlich, dafs sie absichtlich in verwandter Weise ausgebildet worden sind, wie wir sie denn

1) Ausll. z. Hygin. fab. 77. Der Mythos von der Nemesis und ihrem Verhältnifs zur Leda gehört nicht hieher, wo wir es mit den Kunstwerken zu thun haben, vgl. Henrichsen de carminibus Cypriis p. 43 ff. Ueber die Darstellungen auf Kunstwerken vgl. Böttiger, Hercules in bivio p. 47 ff.

auch in der That als Gegenbilder einander gegenübergestellt finden [2]). Der Ganymedes des Leochares mag wohl den Anlafs zur Darstellung der Leda gegeben haben, und es ist allerdings wahrscheinlich, dafs sie derselben Zeit angehöre [3]).

In einer sehr grofsen Anzahl von Statuen [4]), deren genaue Uebereinstimmung auf ein angesehenes Original zurückweist, ist der Moment gewählt, wo der von einem Adler verfolgte Schwan

---

2) So an der Halle von Thessalonike (Stuart ant. of Athens III, 9, 9); auf einer viereckigen Basis, welche in Bordeaux gefunden ist, und auf drei Seiten mit Reliefs geschmückt, Here mit dem Pfau, Zeus, welchem der Adler so eben Ganymedes gebracht hat, und Leda mit dem Schwan darstellt (Millin, voyage dans le midi 77, 1—3. IV p. 644). Die beiden Statuen in Venedig sind offenbar als Gegenstücke gearbeitet (Thiersch Reisen p. 241).

3) Müller Arch. § 129, 1.

4) Fea hat in der Schrift Osservazioni sui monumenti delle belle arti che rappresentano Leda (Rom 1802 mit 6 Abbildungen, zweite Auflage 1821 mit 2 Abb.) dieselben einsichtig besprochen und zusammengestellt, vgl. Welcker, Neuester Zuwachs des akad. Kunstmus. 15 c. p. 3 f. Es sind demnach jetzt etwa folgende bekannt

A I. B. de Cavalleriis statt. antt. 65. Montfaucon ant. expl. I, 1, 103, 3. „in villa Julii III"; sie ist identisch mit der florentinischen, Mus. Florent. III, 4. Fea 2. Clarac mus. de sc. 411, 713.
B Mus. Capit. III, 41. Fea 1. Clarac mus. de sc. 412, 715.
C Gall. Giustin. I, 150. Clarac mus. de sc. 413, 709.
D Nibby mon. sc. d. villa Borghese 34, vielleicht die bei Fea p. 10 erwähnte.
E Clarac mus. de sc. 410 B, 1715 A „London Landsdown," vielleicht eine der von Fea p. 10 erwähnten Statuen, welche nach England gegangen waren.

Fea zählt dann noch auf (a. a. O. p. 10):
F in villa Albani, descriz. ant. p. 22, 208.
G bei Malatesta in Rom.
H in Neapel, nicht angeführt bei Gerhard Neapels ant. Bildw.
I, *K*, *L* } nach England gegangen.

Welcker fügt hinzu:
M ein Fragment im Casino der Villa Borghese.
N in der neuen Vigna Campana in Rom.
O im Hause Guicciardini in Florenz.

Böttiger (Herc. in bivio p. 48) vermuthet, dafs der zu einer Aphrodite ergänzte schöne Torso in Dresden (August 43. Hase Beschrbg. 188) ursprünglich einer Leda angehöre; Hirt (Kunstbemerkk. p. 142 f.) glaubte eine Hetaire zu erkennen. Dasselbe Motiv ist auch in dem Relief der Halle zu Thessalonike benutzt (Stuart ant. of Ath. III, 9, 9. Müller Denkm. a. K. II, 3, 44).

in den Schoofs der Leda flüchtet, und sie ihn zu schützen sucht[5]). Sie ist in rascher Bewegung von ihrem Sitze aufgesprungen, und indem sie den rechten Fufs auf einen Schemel stützt, und also das rechte Bein ein wenig biegt, bietet sie dem Schwan, welchen sie mit der herabhängenden Rechten an sich drückt, eine Zuflucht dar. Mit der Linken aber hat sie den Mantel erfafst, und spannt ihn, indem sie den erhobenen Arm ausstreckt, zur Abwehr der dem Schwan drohenden Gefahr aus, zugleich richtet sie den Kopf nach oben, woher dieselbe kommt. Das Motiv ist also hier das Bestreben dem gescheuchten Vogel Schutz zu verschaffen, und die dadurch hervorgerufene anmuthig bewegte Stellung. Von der Leidenschaft des in dem Schwan verborgenen Gottes ist hier noch Nichts zu ahnen, der Zuflucht suchende Schwan ist vielmehr nur als die Veranlassung aufgefafst, und demgemäfs auch als Beiwerk in geringerer Dimension und überhaupt untergeordnet ausgeführt, so dafs man ihn oft für eine Gans halten kann[6]). Die strengere Zucht in dieser Auffassungsweise zeigt sich auch darin, dafs der Körper der Leda nur theilweise entblöfst ist, obgleich die Sage, welche Leda im Bade von Zeus überrascht werden liefs, für die völlige Enthüllung eine genügende Veranlassung darbot. Aufser dem faltenreichen Mantel, welcher zum Theil auf dem Sitz liegt, zum Theil auch die Beine verhüllt, ist sie mit einem leichteren Chiton ohne Aermel bekleidet, welcher durch die rasche Bewegung von der rechten Schulter herabgeglitten ist und so die schönen Formen ihres Oberleibes zum Theil entblöfst. Die freie und grofse Behandlung der Gewänder erinnert an die der Niobiden, was mit

---

5) Eurip. Helen. 17 ff. ἔστιν δὲ δὴ
λόγος τις, ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν
Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών,
ὃς δόλιον εὐνὴν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ
δίωγμα φεύγων, εἰ σαφὴς οὗτος λόγος.
Vgl. Hygin. poet. astr. II, 8.

6) Doch findet sich auch dafür Bestätigung in Stellen der Schriftsteller, vgl. Ciris 488:
ciris Amyclaeo formosior ansere Ledae.
Clemens homil. V, 13 I p. 659 Cot.: Νεμέσει τῇ Θεσπίου τῇ καὶ Λήδᾳ νομισθείσῃ κύκνος ἢ χὴν γενόμενος Ἑλένην ἐτεκνώσατο. Vgl. Lactant. I. D. I, 21.

der Zeit, in welche man die Entstehung dieser Gruppe versetzen möchte, wohl übereinstimmt. Ueberhaupt zeigt sie einen Sinn, welcher ein einfaches, natürliches Motiv aufzufassen, und in lebendiger Naturwahrheit auszuführen, und dabei alle Vortheile einer feinen und geistreichen Kunstbildung darzulegen bestrebt ist, aber noch nicht den sinnlichen Reiz über Alles setzt.

Ungleich weniger schön und bedeutend ist das Motiv des Schutzes in einer anderen Reihe von Statuen aufgefafst, welche mit Ausnahme geringer Modificationen genau mit einander übereinstimmen und dadurch wiederum auf ein Original zurückweisen [7]). Sie unterscheiden sich von den oben betrachteten hauptsächlich dadurch, dafs das schöne Motiv des ausgespannten Peplos fehlt, Leda sucht vielmehr den Schwan in ihrem Gewande zu verstecken. In einigen Statuen (*a b*) ist derselbe auch halb unter dem Gewand verborgen, was einen kleinlichen Eindruck macht, in andern (*c d e*) klammert er sich an ihren rechten Schenkel fest, und Leda ist beschäftigt das Gewand über ihn zu breiten. Der ganzen Figur fehlt der grofsartige Schwung der ersteren; auch der Sitz ist fortgeblieben, Leda ist nicht, wie dort, so eben aufgesprungen, was ihr eine so rege, lebhaft bewegte Stellung gab, sondern sie steht ruhig und etwas steif da. Auch ist sie nicht mit einem Chiton bekleidet, sondern ein Gewand verhüllt den Unterkörper, während der obere Theil ganz entblöfst ist. Fernere Unterschiede, welche sich stets beobachtet finden, sind noch, dafs diese Leda mit einem Armbande geschmückt ist, das jener fehlt, und nackte Füfse hat, während jene mit Sandalen versehen ist. Vielleicht dachte sich der Künstler diese Leda als eben dem Bade entstiegen.

Der Umstand, dafs der Vogel so klein und oft einer Gans

---

7) Folgende sind bekannt:

a. Mus. Flor. III, 3. Clarac mus. de sc. 411, 714. Müller Denkm. a. K. II. 3, 45.

b. Aldroandi statue di Roma p. 151, nach Fea p. 8 jetzt in Neapel, nicht erwähnt bei Gerhard.

c. in der villa Borghese, Fea p. 8 f.

d. Leplat marbres de Dresde 131. Clarac mus. de sc. 412, 717. Hase Beschrbg. 137.

e. bei Franzoni in Rom, Fea p. 8.

ähnlich dargestellt ist, veranlafste Fabroni[8]) zu der Vermuthung, nicht Leda sei vorgestellt, sondern die Hetaire Lamia[9]), welche von einer Gans zärtlich geliebt sein soll[10]), und der als Aphrodite Lamia Heiligthümer errichtet wurden[11]); eine wunderliche Meinung, welche Fea hinlänglich widerlegt hat.

Man blieb aber bei dieser Auffassung nicht stehen, sondern machte die Gruppe der Leda mit dem Schwan zum Ausdruck der glühendsten sinnlichen Leidenschaft. Natürlich konnte der Schwan dann nicht mehr den untergeordneten Platz einnehmen, sondern die mächtigen und schönen Formen des edlen Vogels entfalteten sich nun in ihrer vollen Majestät und die Leidenschaft, mit welcher er die schöne Frau umfafst, offenbart den Gott, welcher unter dieser Hülle verborgen ist. Dadurch, dafs der Hellene Zeus in diesem Schwan verborgen wufste, verschwand für ihn das Unnatürliche, welches eine solche Gruppe hat, und die schöne Gestalt des Vogels bot die Gelegenheit dar, sinnliche Leidenschaft in einer Kraft und Stärke darzustellen, welche bei einem Manne unschön und das Gefühl beleidigend sein würde. Leda dagegen, welche die weichsten, üppigsten Formen des weiblichen Körpers unverhüllt zeigt, erscheint ganz von sinnlicher Gluth durchdrungen und aufgelöst, kaum noch zu widerstreben fähig, und die Kunst ist hier allerdings hart an die Grenze dessen gelangt, was für sittlich und künstlerisch schön gelten kann.

Hier ist vor allen die herrliche Gruppe in Venedig zu erwähnen[12]). Der mächtige Schwan hat sich mit seinen Klauen

---

8) Fabroni simulacro di una nuova Venere illustrato. Florenz 1796. 8.

9) Jacobs verm. Schr. IV p. 523 ff.

10) Ael. h. an. I, 6. V, 29. v. h. IX, 39. Plin. X, 22.

11) Athen. VI p. 253 B. vgl. Preller Polem. frr. p. 46. Keil spec. onom. Gr. p. 8 ff.

12) Zannetti II, 5. Clarac mus. de sc. 412, 716. Vgl. Thiersch Reisen p. 240 f. welcher die Restaurationen angiebt. Winckelmann (pierr. grav. p. 56) sagt bei Beschreibung einer Gemme, welche dieser Gruppe entspricht: „*La plus belle statue de Léda, un peu au dessous de grandeur naturelle, et dans la même attitude, est sans doute celle de Mr. le Cardinal Alexandre Albani.*" Das kann aber nicht die oben nach Fea angeführte sein (*F*), welche ja eine ganz andere Stellung hat.

an die Hüften der Leda angeklammert, wodurch zunächst die Bewegung ihrer Beine veranlafst wird, welche sie, das linke ein wenig gebogen, zusammenprefst. Zugleich ist dies aber die natürliche Bewegung, um das Gewand festzuhalten, welches ihr fast ganz entsunken ist, und wovon nur ein Theil noch zwischen den Knieen festgeklemmt ist; mit der gesenkten Linken sucht sie dasselbe zu erfassen, um es in die Höhe zu ziehen und den zudringlichen Schwan abzuwehren. Mit der lang ausgestreckten Rechten fafst sie den Hals desselben, und sucht ihn zu verhindern, den Schnabel ihrem Munde zum Kusse zu nähern, wodurch die Darstellung der eigenthümlich schönen Schwingung des Schwanenhalses herbeigeführt wird. Der Hals und Kopf des Schwans und der rechte Arm der Leda sind freilich ergänzt, allein gewifs richtig, wie sich auch aus der Vergleichung von Gemmenbildern ergiebt, welche genau dieselbe Gruppe wiederholen, nur dafs sie etwa noch einen Eros hinzufügen, welcher den Schwan antreibt [13]).

Grade in diesem Punkt weicht ein herrliches Relief ab [14]), welches sonst dieselbe Gruppe genau wiederholt, nur dafs der Schwan seine Flügel weiter ausbreitet, welche bei der freistehenden Gruppe mehr zusammengehalten sind. Hier aber sucht Leda nicht den Kopf des Schwans von sich abzuhalten, sondern dieser hat sich über dieselbe erhoben, und fafst sie mit seinem Schnabel im Nacken, als wolle er sie beifsen. Dies eigenthümliche Motiv hat nicht nur eine herrlich geschwungene Linie des Schwanenhalses herbeigeführt, sondern drückt auch, von der Natur des Vogels entnommen, die stärkste Leidenschaft desselben und zugleich seine Herrschaft über Leda aus. Diese senkt nun

---

[13]) Cab. d'Orléans I, 9; Fiedler Denkm. in Houbens Antiquar. 42, 22; Winckelmann pierr. grav. p. 56, 145.

[14]) Dasselbe ist in Argos gefunden worden und wird im Kupferstichcabinet des Britischen Museums aufbewahrt; Hr. Geheimrath Beuth liefs es für die Sammlung des Gewerbe-Instituts in Berlin formen, und erlaubte mir nach diesem Gipsabgufs eine Zeichnung anfertigen zu lassen (Taf. 1), welche aber freilich die Schönheit des Originals nicht erreicht. Namentlich bleibt die Figur der Leda weit hinter der Frische und Naturwahrheit des Reliefs zurück.

natürlich das Haupt, der Druck von oben nöthigt sie, ihren Körper etwas mehr zusammenzuschmiegen, als es in jener Gruppe der Fall war; dadurch wird der Ausdruck des Widerstrebens geschwächt, und hier tritt noch deutlicher, als dort hervor, dafs es der letzte, schwache Widerstand einer von Wollustschauern durchzitterten Frau ist [15]). Die Ausführung dieses Reliefs entspricht seinem Ursprunge, und zeigt die lebendige Wahrheit und vollendete Freiheit eines Hellenischen Meifsels.

Weit entfernt davon sowohl der Anlage als Ausführung nach ist die Darstellung des in Bordeaux gefundenen Reliefs [16]). Leda ist hier mehr von vorne dargestellt, ihr Peplos flattert im Bogen über ihrem Haupte und läfst den Körper entblöfst, mit der Rechten hat sie den Schwan, der sich an sie anklammert, beim Halse gefafst und drängt ihn zurück, mit der Linken bedeckt sie die Schaam [17]).

Endlich sind noch die Darstellungen zu erwähnen, wo Leda liegend dargestellt ist, wie sie sich den Liebkosungen des Schwans überläfst [18]), in welchen meistens die Frivolität nicht zu verken-

---

15) Es ist eine ziemlich flache Annahme der Erklärer des Cabinet d'Orléans I p. 42, dafs Leda sich widersetze, weil sie fürchte, der Schwan werde ihr das Gesicht zerbeifsen; und die von ihnen gemifsbilligte Auffassung Winckelmanns (pierr. grav. p. 56): *Leda quasi labantibus et fatiscentibus genibus ex sensu voluptatis,* ist gewifs die richtige.

16) Millin voy. d. le midi 77, 3.

17) Eine andere Auffassung zeigt ein Relief von Griechischer Herkunft, von welchem Braun sagt (Bull. 1840 p. 32): „*Vi è espressa l'amorosa facenda di Leda col cigno, in cui il padre degli olimpici si era trasformato. La voluttuosa scena ha luogo sotto l'ombra d'una quercia e nelle vicinanze d'un altare. Amore accorre ed applaude a' suoi trionfi. Bellissima è la mosso del cigno che con una delle zampe abbraccia le spalle della ingannata donzella, la quale mostrasi alquanto ritrosa.*" Es soll nach Berlin gekommen sein, wo es meines Wissens nicht ausgestellt ist. Ein anderes Relief bei Muchar (Geschichte des Herzogth. Steiermark I Taf. 18) ist mir nur aus der Erwähnung von Hermann Gött. G. Anz. 1845 N. 111. p. 1105 bekannt. Ein drittes an einem Sarcophag in Sardinien befindliches ist kurz angeführt von Osten (Kunstbl. 1845 n. 99 p. 413).

18) Eine solche Vorstellung hat Ovidius im Sinne, wenn er von dem Gewebe der Arachne sagt (met. VI, 109):
fecit olorinis Ledam recubare sub alis.

nen ist. Zu den Ausnahmen gehört es, wenn in einer Gruppe [19]) oder in einem Relief [20]) der Mythos so aufgefaſst ist, häufiger finden sich Darstellungen der Art auf Lampen [21]) und Gemmen [22]), welche der Ueppigkeit und Frivolität dienen [23]), und auf welchen diese Sage zu Vorstellungen verschiedener *figurae Veneris* herabgewürdigt erscheint [24]).

Die Gemälde [25]) stimmen in der Darstellung der Leda mehr mit der Sculptur überein, als es sonst der Fall zu sein pflegt; die wesentlichen Motive waren bestimmt gegeben und zu weiterer Ausführung bot der Gegenstand keine Veranlassung dar, weshalb sich auch hier nur sehr sparsam einiges Beiwerk angebracht findet.

Auf einem Herculanischen Gemälde [26]) steht Leda ganz ruhig, das Gewand, das den untern Theil des Körpers bedeckt, läſst den Oberleib frei und wölbt sich bogenförmig hinter ihr; der Schwan mit den Flügeln schlagend klammert sich an ihre linke Seite und rückt den Kopf zu ihr empor, sie sieht aber ziemlich gleichgültig seitwärts. Mit der Linken hält sie den Schwan gefaſst, die Rechte ruht auf dem Unterleibe. Hier ist fast gar keine Motivirung, die beiden Figuren sind eben nur zusammengebracht, und das Ganze ist steif und kalt.

Auf einem Pompejanischen Gemälde [27]) ist dagegen das Mo-

---

19) Clarac mus. de sc. 413, 710.

20) Sarcophag bei Gori columb. Liviae 10.

21) d'Agincourt frgms. de sc. 28, 3. Creuzer Abb. z. Symb. 51, 4; Minervini Bull. Nap. II p. 137.

22) Beger thes. Brand. I p. 61; cab. d'Orl. I, 10; Eckhel pierr. grav. 34; mus. Chius. 180, 2.

23) Clem. Alex. protr. p. 18: *καὶ τῇ Λήδᾳ περιποτώμενον τὸν ὄρνιν τὸν ἐρωτικὸν τῆς θηλύτητος ἀποδεχόμενοι τὴν γραφὴν ἀποτυποῦσι ταῖς σφενδόναις, σφραγῖδι χρώμενοι καταλλήλῳ τῇ Διὸς ἀκολασίᾳ.*

24) Leda knieend (Agostini II, 53), sitzend (Beger thes. Brand. I p. 61; chasse des trois rois 83; Dubois cat. Pourtalès 1035) u. a. m.

25) Als Gegenstand von Gemälden wird Leda mit dem Schwan auch angeführt bei Libanios (decl. IV p. 1097).

26) Pitt. di Erc. III, 8. mus. Borb. VIII, 22.

27) Zahn II, 20.

tiv, welches der zuerst betrachteten Gruppe zu Grunde lag, auf eigenthümliche malerische Weise benutzt. Leda ist aufgesprungen von ihrem Sessel, welcher mit einem Polster bedeckt und einer zierlichen Fufsbank versehen, unter dem Fenster steht, durch welches der Schwan hereingeflogen ist, auf der andern Seite liegt ein umgestürzter Kalathos und deutet den jähen Schreck an, welcher Leda von der ruhigen Arbeit aufgestört hat. Der Schwan schmiegt sich an ihre linke Seite an und nähert mit schöner Windung des Halses seinen Schnabel ihrem Gesicht, mit der Linken hat sie ihn gefafst und drückt ihn an sich. Dieses Anklammern des Schwans veranlafst, dafs sie den Leib ein wenig biegt und die Kniee aneinanderschmiegt, wodurch ihre aufrechte Stellung auf eine reizende Weise belebt wird, ohne die majestätische Würde ihrer Haltung zu beeinträchtigen. Der schöne Körper ist so gut wie ganz enthüllt, das Gewand bedeckt nur einen kleinen Theil des linken Schenkels, und flattert übrigens in schön geschwungenen Linien frei um Kopf und Leib der Leda, allein dies ist hier dadurch motivirt, dafs sie mit der ausgestreckten Rechten das Gewand gefafst hat und es im Schwunge über sich zu werfen im Begriff ist. Auch der Ausdruck des Kopfes ist vortrefflich; in dem Blick, dem geöffneten Munde spricht sich Staunen und Ueberraschung aus, aber zugleich eine Würde und Begeisterung, welche uns die Nähe des Gottes ahnen läfst, von welcher auch Leda, wenn gleich unbewufst, erfüllt zu sein scheint. Dazu stimmt es, dafs der Hintergrund in einer magischen Weise, wie bei einer Vision, beleuchtet ist. Hinter diesem durch seine treffliche Ausführung ausgezeichneten Gemälde steht ein anderes gleichfalls Pompejanisches [28])

---

[28]) Mus. Borb. XI, 21. Als Gegenstück ist dort Danae vorgestellt, ebenfalls stehend, auf welche Eros aus einer Diota Goldstücke herabschüttet, von welchen sie einige im Schoofse auffängt. An einen Stein ist ebenfalls ein Blitz angelehnt, im Hintergrunde sind Felsen sichtbar. Dafs Danae stehend vorgestellt ist, kann wohl nur der Gleichmäfsigkeit zu Liebe geschehen sein und ist nicht glücklich zu nennen. Auf einem andern Gemälde (Mus. Borb. II, 36. Zahn I, 68) fängt sie gelagert den goldenen Regen in ihrem Schoofse auf. Räthselhaft ist auf einer Gemme (Müller Denkm. a. K. II, 3, 48) die Vermischung von Danae und Leda. In einer viereckigen Badewanne sitzt eine nackte Frau, über welche der

zurück, welches die Hauptfigur der Leda in ganz übereinstimmender Weise darstellt, aber im Beiwerk abweicht. Hier geht die Scene im Freien vor sich, wie durch einen Baum angedeutet wird, neben welchem auf einer viereckigen Basis eine Säule sich erhebt, auf der ein Gefäfs steht, an die Basis ist ein Blitz angelehnt, um auf den im Schwan verborgenen Gott hinzudeuten.

Auf anderen Gemälden sucht Leda den Schwan abzuwehren, allein der Ausdruck ist mitunter so, dafs es weniger ein ernster Widerstand als ein Liebesspiel zu sein scheint. Auf einem Pompejanischen Gemälde [29]) ist Leda stehend, mit einem Diadem geschmückt, nackt bis auf ein Shwalartiges Gewand vorgestellt, wie sie den Schwan mit der Rechten beim Schwanz, mit der Linken beim Hals gefafst hält, und in der That von sich abzuwehren scheint; die Figur ist aber ziemlich steif. Ihr zur Rechten ist der Kalathos und die Spindel hingeworfen, links steht ein Sessel mit Polster und Schemel, an welchen ein Scepter angelehnt ist.

Auf einem Herculanischen Gemälde [30]), wo Leda das Haupt mit einem Nimbus umgeben so eben von ihrem Sessel aufgestanden ist, auf dessen Schemel sie noch den linken Fufs stützt, hat sie den Schwan mit der Rechten freilich beim Halse gefafst, allein sie sieht ihn so schmachtend an, dafs es sehr zweifelhaft erscheint, ob sie ihn nicht vielmehr ihrem Kusse nähern will. Dasselbe gilt von einem Pompejanischen Gemälde [31]). Auch hier ist Leda, die mit einem Gewande bekleidet ist, welches über der linken Schulter hängt und den Oberleib frei läfst, so eben vom Sessel aufgestanden, und drückt den Schwan, welcher hier sehr grofs dargestellt ist, mit der Linken an sich, während sie mit der Rechten seinen Hals gefafst hält, als wolle sie ihn liebend zu sich ziehen. Hier ist aber noch das sehr artige Motiv eines

oben mit dem Adler thronende Zeus aus seinen ausgebreiteten Händen den Regen in grofsen Tropfen ergiefst, von ihm aus schwebt ein Schwan mit dem Blitz in den Krallen auf die Badende zu, welche weder als Leda noch als Danae bezeichnet werden kann.

29) Mus. Borb. XII, 3.

30) Pitt. di Erc. III, 9.

31) Mus. Borb. X, 3.

Eros angebracht, welcher den Korb mit Spulen und Wollknäueln ergriffen hat und eilig fortträgt.

Ich glaube nicht, dafs man ein Herculanisches Gemälde [32], auf welchem eine halbnackte weibliche Figur vorgestellt ist, nachlässig gelagert, die einem sich nähernden Schwan eine Schale hinhält, auf Leda zu deuten berechtigt sei. Vielmehr scheint mir dies nur da statthaft, wo die wesentlichen Züge der Sage, dafs der gescheuchte Schwan Leda überrascht und sich ihrer bemeistert, deutlich ausgedrückt sind. Der Schwan spielt nicht nur in andern Mythen seine Rolle, sondern er war auch seiner Schönheit wegen, vorzüglich bei den Frauen beliebt, weshalb wir ihn namentlich auf Vasenbildern so häufig bei Frauenscenen gegenwärtig sehen [33]. Es ist daher nicht befremdlich, wenn wir Frauen [34] sowohl als Kinder mit Schwänen wie mit andern Lieblingsthieren spielen sehen, und es ist dabei keineswegs immer an Leda zu denken. Daher möchte ich die Terracottafigur [35] eines jungen Mädchens, welche vom Busen abwärts bekleidet ist, und auf der linken Hand ganz ruhig einen Schwan hält, ohne im Geringsten Ueberraschung zu verrathen, nicht für Leda erklären, es scheint mir eine Figur nicht von mythischer Bedeutung sondern dem Kreise des täglichen Lebens entnommen zu sein [36].

---

[32]) Pitt. di Erc. IV, 21.

[33]) Ich habe in einem für Annali XVII bestimmten Aufsatz eine Anzahl hiehergehöriger Vorstellungen besprochen.

[34]) Dahin gehört eine Gemme (Miliotti 7), wo eine nackte Frau einen Schwan an einem ihm um den Hals geknüpften Band lenkt. Auf einem unedirten Vasenbilde, dessen Zeichnung mir Braun mitgetheilt hat, ist ein nackter Knabe vorgestellt, der durch die Form des Gesichts an die Pygmaien erinnert, welcher vor einem Schwan steht, dem er einen Zaum um Hals und Schnabel befestigt hat, dessen Ende er zusammengewickelt in der Linken hält. In der Rechten hat er eine Peitsche; der Schwan streckt den Kopf vorwärts und hebt den rechten Fufs auf, hinter ihm kömmt ein Satyr mit einem Thyrsos herbei.

[35]) Clarac mus. de sc. 411, 711. Müller Denkm. a. K. II, 3, 43. de Witte cat. Durand 1671 erklärt die Figur für Herkyne, vgl. Paus. IX, 39, 2. Tzetz. z. Lyc. 153.

[36]) Die Terracottafigur einer thronenden Frau mit einem Schwan oder einer Gans (Gerhard ant. Bildw. 97, 3) ist dagegen für eine Göt-

II. Ganymedes.

Die Entführung des Ganymedes durch den Adler des Zeus, oder, wie die Sage auch lautete, durch den in einen Adler verwandelten Zeus [1]) war ein sehr beliebter Gegenstand der alten Kunst, was auch daraus erhellt, dafs die Dichter, bei der Erwähnung von Kunstwerken häufig den Raub des Ganymedes als Gegenstand nennen. So sagt Plautus (Menaechm. I, 2, 34 ff.) von Gemälden:

ME. Dic mihi, nunquam tu vidisti tabulam pictam in pariete,
ubi aquila Catamitum raperet, aut ubi Venus Adoneum?
PE. Saepe, sed quid istae picturae ad me adtinent?

und Vergilius in der Beschreibung eines kunstreich geschmückten Gewandes (Aen. V, 252 ff.):

Intextusque puer frondosa regius Ida
velocis iaculo cervos cursuque fatigat,
acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida
sublimem pedibus rapuit Iovis armiger uncis;
longaevi palmas nequidquam ad sidera tendunt
custodes, saevitque canum latratus in auras.

Hier hat es Anstofs erregt, dafs nach den Worten des Dichters Ganymedes jagend und vom Adler geraubt dargestellt wird.

---

tin zu halten. So wird Aphrodite thronend mit einer Taube vorgestellt (cab. Pourtalès 2), aber auch junge Mädchen mit Tauben spielend, wie in der reizenden Bronzefigur, welche die auf der Schulter sitzende Taube lockt (Stackelberg Gräber d. Hell. 73), oder auf einem Relief zwei Tauben mit herzlicher Freude betrachtend (Mus. Worsl. 8, 1), wo an keine mythische Bedeutung zu denken ist.

[1]) Die Stellen der Alten sind gesammelt bei Hemsterhuis z. Lucian. d. d. 4, 1. Heyne exc. IV z. Virg. Aen. V. Böckh in Plat. Min. p. 106 f. Moser z. Nonn. VIII, 94 p. 175 ff. Fuchs de var. fabb. Troicc. p. 28 f.

Hofman Peerlkamp (I p. 314 f.) hat ihn durch die Bemerkung zu beseitigen gesucht, es seien zwei verschiedene Scenen dargestellt, und wollte *tum praepes* lesen, um dies noch deutlicher hervorzuheben. Aber wenn man auch diese Aenderung annehmen wollte, so würde man vielmehr eine Erzählung der Begebenheit in ihren verschiedenen Momenten als eine Andeutung zweier Vorstellungen in diesen Worten finden. Heyne wollte die Worte *velocis iaculo cervos cursuque fatigat* nicht als zur Beschreibung der Stickerei gehörig betrachtet wissen, sondern als eine eingeschaltete Schilderung des Ganymedes als Jäger. Das ist nun in dieser Weise freilich nicht annehmbar, allein es liegt gewifs das richtige Gefühl zu Grunde, dafs der Dichter über die Gränzen einer blofsen Beschreibung hinausgegangen ist, was ich nicht mit Wagner (quaest. Virg. XL, 2) gradezu für eine Nachlässigkeit erklären, wenigstens nicht als solche tadeln möchte. Es ist schwer ein Kunstwerk, das man vor Augen hat, genau zu beschreiben, ohne bei der Darlegung der Motive in eine Erzählung von dem vorgestellten Gegenstande zu gerathen, wie man dieses fast bei allen Beschreibungen bemerken kann, obgleich dadurch allerdings die Reproduction des Kunstwerkes erschwert wird. Dies gilt noch viel mehr von dem Dichter, der ein von ihm erfundenes Kunstwerk beschreibt, das ihm freilich in seinen charakteristischen Zügen gegenwärtig sein mufs, aber unwillkührlich wird er bei der Beschreibung, namentlich in Nebenumständen, von den Mitteln seiner Kunst Gebrauch machen, welche denen der bildenden entgegengesetzt sind, und erzählen statt zu beschreiben, um seine Schilderung zu beleben. Weil er dabei den Gesetzen seiner Kunst folgt, wird er auch den Leser nicht stören, vielmehr um so lebhafter anregen, die einzelnen Momente der Schilderung in der Phantasie zu einem Gemälde zu vereinigen. Dieser scheinbare Verstofs kann also sehr füglich beabsichtigt sein; und so ist es auch hier. Ganymedes, der auf der Jagd entführt wird, ist die Vorstellung, welche der Dichter in ihre einzelnen Theile zerlegt, schildert, und der Leser ebenso schnell wieder zu einem Bilde vereinigt. Statius (Theb. I, 548 ff.), welcher das Relief einer Schale mit den Worten beschreibt:

Hinc Phrygius fulvis venator tollitur alis,
Gargara desidunt surgenti et Troia recedit;
stant moesti comites, frustraque sonantia laxant
ora canes umbramque petunt et nubila latrant

hat entweder die Stelle des Vergilius vor Augen gehabt, oder, was auch möglich ist, dasselbe Kunstwerk hat beiden im Sinne gelegen. In der Schilderung eines Gewandes bei Valerius Flaccus (Arg. II, 414 ff.):

Pars et frondosae raptus expresserat Idae
inlustremque fugam pueri; mox aethere laetus
adstabat mensis, quin et Iovis armiger ipse
accipit a Phrygio iam pocula blanda ministro

sind dagegen zwei verschiedene Vorstellungen ganz unverkennbar.

Die Anzahl der auf uns gekommenen Kunstwerke, welche Ganymedes vorstellen, ist beträchtlich, ich werde mich hier aber auf die Musterung derjenigen beschränken, welche die Entführung selbst betreffen [2].

Auf zwei Pompejanischen Gemälden ist der Moment vor der Entführung gewählt; die Darstellung des schönen Jünglings ist dann entschieden die Hauptsache, das Verhältnifs des Adlers zu ihm nur angedeutet und mehr nur benutzt die Situation näher zu bezeichnen. Auf einem derselben [3]) liegt Ganymedes, der als ein zum Jüngling heranreifender Knabe aufgefafst ist, schlummernd im Schatten eines Baumes ausgestreckt, den Kopf auf den linken Arm gestützt [4]). Die Phrygische Mütze macht ihn kenntlich, ein Speer, den er in der lafs herabhängenden Rechten kaum noch gefafst hält, eine Chlamys, welche den Körper zum gröfsten Theil entblöfst läfst, und Stiefel bezeichnen ihn als Jäger [5]), während wir ihn sonst auch als Hirten finden [6]). Als Jä-

---

[2]) Vgl. Böttiger Kunstmyth. II p. 63 ff.
[3]) Zahn II, 32.
[4]) Es ist interessant den schlafenden Endymion eines andern Wandgemäldes (Zahn II, 41 s. u. IV) zu vergleichen, welcher noch kindlicher aufgefafst ist, und das Bild des sorglosen, kindlichen Schlummers darbietet, während Ganymedes mehr den Jüngling und den festeren Schlaf eines von körperlicher Anstrengung Ermüdeten zeigt.
[5]) Vergilius, Statius a. a. O. schol. Il. XX, 235. Lactant. fabb. 40.
[6]) Vgl. aufser den noch zu erwähnenden Kunstwerken Theocr. XX, 41. Nonn. VIII, 95. Lucian. d. d. 4. Long. past. IV, 13.

ger erscheint auch Eros, welcher ihm gegenüber auf einem etwas höheren Felsstein, als sein wahres Gegenbild, schlummernd liegt, zwei Spiefse in der Rechten hält, und dadurch als sein Begleiter auf der Jagd bezeichnet wird. Auf einem Zweige des Baums, unter dessen Schatten Eros ruht, sitzt der Adler und schauet auf den schönen Schläfer herab, als spähe er die Gelegenheit aus ihn mit sich fortzutragen. Als Gegenstück zu dem Adler und gewissermafsen um dessen Neigung für den schönen Knaben deutlicher auszudrücken und zu erklären gewahren wir auf eine Klippe gelehnt, welche sich neben Ganymedes erhebt, eine weibliche Figur mit bekränztem Haupte [7]), welche mit ihren klaren Augen voll innigen Wohlgefallens auf den Schläfer hinabschaut. Wir werden in derselben die Ortsnymphe zu erkennen haben, welche ihre theilnehmende Empfindung für das ausdrückt, was an dem ihrer Obhut anvertrauten Orte vorgeht, ohne doch unmittelbar in die Handlung verflochten zu sein [8]). Dem Künstler boten diese und ähnliche Personificationen, welche ihm nicht wie uns eine blofse Allegorie, sondern im Volksglauben leibhaftig waren, die willkommenste Gelegenheit, auf einfache und natürliche Weise den Ausdruck der Handlung zu verstärken und zu vervollständigen, indem durch sie auch die Wirkung der dargestellten Begebenheit ausgedrückt, und so eine Vermittelung zwischen dem Beschauer und der dargestellten Handlung herbeigeführt wird, welche in mancher Beziehung der

---

7) Bekränzt sind auch die auf einer Klippe sitzenden Nymphen bei der Befreiung der Andromeda (Pitt. di Erc. IV, 7. Mus. Borb. VI, 50), auch die personificirten Wiesen bei Philostratos (II, 4) tragen Blumen, vielleicht im Kranze.

8) So drückt die Ortsnymphe beim Tode des Adonis ihre Trauer aus (Zahn II, 30), bei der Schmückung der Aphrodite neugierige Verwunderung (Zahn II, 43), der Berggott höchstes Erstaunen bei der Verwandlung des Aktaion (Goro Wanderungen in Pompeji 11. Müller Denkm. a. K. II, 17, 183). Sehr glücklich hat Wieseler auf einigen Vorstellungen des Narkissos in einer ähnlichen Figur die Nymphe Echo erkannt, allein es bedarf keineswegs immer einer solchen speciellen Deutung. Auch bei Philostratos zeigen die Localgottheiten lebhafte ja leidenschaftliche Theilnahme (I, 14. 17. 26. II, 4). Häufiger freilich, namentlich in Werken der Sculptur, sind sie in Ruhe gegenwärtig. Vgl. Tölken üb. das verschiedene Verhältnifs der ant. u. mod. Malerei zur Poesie p. 8 ff.

durch den Chor in der Tragödie erreichten Wirkung verglichen werden kann. Dafs Ganymedes schlafend entführt worden sei, ist meines Wissens nirgend berichtet, allein es war naheliegend, dieses in so manchen verwandten Vorstellungen benutzte Motiv auch hier anzuwenden, und sehr passend, um Ganymedes in voller Ruhe zu zeigen, welche, wenn er wachte, durch das Herannahen des Adlers gestört werden mufste, was dann der ganzen Darstellung einen anderen Charakter gegeben hätte.

Auf dem zweiten Gemälde [9]) ist die Auffassung etwas verschieden. Hier ist Ganymedes mit der Phrygischen Mütze auf den langen Locken, welche die Zierde des Knabenalters sind, sitzend vorgestellt, mit dem Hirtenstab in der Rechten. Oben wird der Adler zum Theil sichtbar von Eros geleitet, welcher auf Ganymedes hinzeigt, so dafs es nicht zweifelhaft sein kann, wohin er den verwandelten Gott führe. Bemerkenswerth ist die verschiedene Stelle, welche dem Eros auf den beiden Gemälden angewiesen ist. Hier nimmt er thätigen Antheil, stellt also die Leidenschaft dar, welche den Gott beseelt und zu dem schönen Knaben hinzieht, dort aber den Liebreiz, welcher dem Ganymedes eigen ist und Liebe entzündet, weshalb er als sein unzertrennlicher Gefährte erscheint, mit ihm jagt und mit ihm schläft.

Etwas weiter fortgeschritten ist die Handlung in den Darstellungen, wo das Erstaunen und der Schreck des Ganymedes vor dem sich ihm nahenden Adler ausgedrückt ist. Auf einer Gemme [10]) sehen wir ihn, durch die Phrygische Mütze und den Hirtenstab kenntlich, erschrocken hinstürzen und die Linke wie zur Abwehr gegen den über ihm schwedenden Adler erheben. Dasselbe Motiv der ängstlichen Abwehr gegen den zudringlichen Vogel findet sich in einem Relief, das auf mehreren Sarcophagen gleichmäfsig wiederholt ist [11]), wegen der besonderen Raumverhältnisse etwas anders behandelt. Die Mitte derselben nimmt

---

9) Mus. Borb. X, 56. vgl. Bull. 1829 p. 147.

10) Panofka, Zeus und Aigina 2, 10. Winckelmann pierr. grav. p. 58, 166. Tölken Beschrbg. p. 101, 119.

11) *a.* Clarac mus. de sc. 181, 63;
b. Lasinio scult. d. campo santo 28.

ein von zwei schwebenden Eroten gehaltenes Schild mit dem Brustbilde des Verstorbenen ein, und in dem schmalen Raum unterhalb desselben ist Ganymedes vorgestellt mit Chlamys und Hirtenstab, wie er vor dem auf ihn eindringenden Adler, den er mit der ausgestreckten Rechten beim Halse packt und abzuwehren sucht, aufs Knie gesunken ist. Die Räumlichkeit hat hier veranlafst, dafs der Adler nicht über dem Ganymedes schwebt, sondern zu ebener Erde ihm gegenüber steht, so dafs die eigentliche Schönheit und Majestät des Thieres gar sich nicht entfalten kann, und die ganze Gruppe etwas unbedeutend wird. Sie ist eingeschlossen von zwei liegenden Figuren; das eine Mal (*a*) sind es ein bärtiger Mann mit der Urne und ein jugendlicher mit einem Baumast, in denen man die Repräsentanten des Troischen Locals den Ida und Skamandros erkennen darf; auf dem andern Relief (*b*) sind es ein bärtiger Seegott mit dem Ruder und die Erde mit dem Füllhorn, Figuren von allgemeinerer Bedeutung, welche man häufig einander entgegengesetzt findet [12].

Sehr schön ist dagegen auf einem Terracottarelief [13] der von dem Adler besiegte Widerstand des Ganymedes ausgedrückt. Der Knabe, dessen flatternde Chlamys die Lebhaftigkeit seiner Bewegungen andeutet, ist fast ganz auf die Erde hingestreckt, auf welche er sich mit der Linken stützt. Ueber ihm steht der Adler und hat eine seiner kraftvollen Klauen auf das ausgestreckte rechte Bein des Ganymedes gesetzt, um jedes fernere Widerstreben unmöglich zu machen, und packt mit der anderen dessen linken Arm, um ihn emporzuheben; so sieht er sich in stolzem Siegesgefühl gebieterisch um und scheint ihm zuzurufen:

Und bist Du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.

Hier ist der königliche Vogel entschieden die Hauptfigur, der Knabe dient nur um seine Kraft und Stärke, der jeder Widerstand unterliegt, anschaulich zu machen; nicht die zarte Schonung des Gottes für die Schönheit, nicht seine flammende Leidenschaft, sondern die allgewaltige Kraft des Herrschers und gebieterischer Stolz sind hier in der ganzen Haltung und besonders

---

12) Vgl. u. IV n. 46.
13) d'Agincourt frgms. de scult. 6.

in dem Kopfe, dem kühnen, scharfen Blicke des Adlers aufs trefflichste ausgedrückt. Ungleich milder ist die Auffassung eines Reliefs in Florenz [14]), welches ebenfalls den Schrecken des so eben vom Adler erfafsten Ganymedes darstellt; aber dieser wagt nicht sich dem mächtigen Thiere zu widersetzen, unter dessen Gewalt er aufs linke Knie gesunken ist, das auf einem Steine ruht, sondern streckt erstaunt die Hände aus und blickt zu dem Adler empor, der ihn mit den Klauen in der Seite gefafst hält. Phrygische Mütze, Chlamys, Stiefeln und Speer charakterisiren den Jüngling; ein bärtiger Flufsgott, der unter einem Baum auf seine Urne gelehnt liegt, ist ohne Zweifel der Skamandros, welcher auch beim Urtheil des Paris und anderen Troischen Begebenheiten zugegen ist [15]).

Eine gewisse Aehnlichkeit hat eine Gruppe im Vatican [16]), insofern Ganymedes auch hier von dem Adler, der ihn schon gepackt hat, noch nicht fortgetragen wird, sondern sich noch mit dem linken Knie auf die Erde stützt. Er hat aber mit beiden Händen den Hals des Adlers ergriffen und klammert sich daran fest, um nicht zu fallen, ein Motiv, das hier ganz passend gewählt ist, weil Ganymedes als ein kleiner Knabe dargestellt ist, dem ein solcher unwillkührlicher Ausdruck kindischer Furcht und Erschreckens wohl ansteht, aber die Gruppe hat natürlich nichts Grofsartiges. Aehnlich scheint auch die Marmorgruppe im Schlofs Cattajo zu sein, welche Thiersch (Reisen I p. 310) folgendermafsen beschreibt: „Ganymedes, etwa zwei Spannen hoch, dem der Adler die Klauen ansetzt und den Rücken mit den Flügeln schlägt. Der Knabe umschlingt des Thieres Hals mit dem rechten Arme. Sein Haupthaar fliefst in reichen Locken herab, in der Linken hält er Blumen und Früchte. Das Werk

[14]) Gall. di Fir. IV, 101.

[15]) Horat. c. III, 20, 15 f.:

Qualis aut Nireus fuit aut aquosa
raptus ab Ida.

Vgl. u. XII.

[16]) Clarac mus. de sc. 407, 696. Müller Denkm. a. K. II, 4, 52. Die Gruppe ist sehr restaurirt, doch scheinen die Hauptmotive deutlich angegeben zu sein.

ist von sehr feiner Arbeit, ob es gleich dem venezianischen nachsteht." Die Blumen und Früchte, welche er in der Hand hält, bezeichnen das anmuthige Spiel der sorglosen Jugend.

Der Hauptmoment aber war der auch in den erwähnten Dichterstellen hervorgehobene, wo der Adler den Ganymedes mit sich forttragend emporschwebt, für die Sculptur eine kühne Aufgabe. In der vielgepriesenen Bronzegruppe des Leochares [17]) schien diese den Alten auf bewundernswürdige Weise gelöst zu sein [18]). Plinius (XXXIV, 8, 19) sagt von derselben: *Leochares aquilam [fecit] sentientem, quid rapiat et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per vestem;* und auf dieselbe mag sich auch wohl das Epigramm des Straton (Anth. Pal. XII, 222) beziehen:

---

[17]) Tatian. adv. Gr. 56: *τίνος δὲ χάριν διὰ Λεωχάρους Γανυμήδη τὸν ἀνδρόγυνον ὥς τι σπουδαῖον ἔχοντες κτῆμα τετιμήκατε;* Dies scheint auf häufige Copieen dieser Gruppe zu deuten. Eine marmorne Basis mit der Inschrift

ΓΑΝΥΜΗΔΗC
ΛΕѠΧΑΡΟΥC
ΑΘΗΝΑΙΟΥ

welche offenbar aus später Zeit herrührt, wird in Florenz aufbewahrt, denn dafs sie „*auf der Basis des bekannten in Rom befindlichen Ganymed*" eingegraben sei, ist ein Versehen von Stephani (N. Rhein. Mus. IV p. 20). Visconti (mus. Pio Cl. III p. 319 ff.) und R. Rochette (lettre à Mr. Schorn p. 340 f.) nehmen an, dafs sie einer späteren Copie der Gruppe angehört habe, während sie nach der gewöhnlichen Annahme (Winckelmann Werke VI, 2 p. 137, VII p. 176), welcher auch Bergk (Zeitschr. f. AW. 1845 p. 986) folgt, ein Beweis für die Sitte ist, die ursprünglichen Basen geraubter Kunstwerke zurückzulassen, und die neuen Fufsgestelle mit Copieen der alten Inschriften zu versehen. Allein die späte Zeit der Inschrift macht mir die erste Annahme wahrscheinlicher.

[18]) Eine Bronzestatue des Ganymedes von Dionysos aus Argos wird erwähnt unter den Weihgeschenken des Smikythos in Olympia (Paus. V, 26, 2). Nach Spanheim (zu Julian. Cés. p. 69 f.) soll Dio Chrysostomos eine Gruppe des vom Adler entführten Ganymedes erwähnen, welche aus Griechenland in das von Vespasianus erbaute und mit Kunstwerken reich geschmückte templum Pacis (Becker Röm. Alterth. I p. 437 ff.) gebracht worden sei, und darauf bezieht er die Worte des Juvenalis (IX, 22 f.):

Nuper enim, ut repeto, fanum Isidis et Ganymedem
Pacis et advectae secreta palatia matris u. f.

Es ist mir nicht gelungen, die Stelle bei Dio Chrysostomos aufzufinden, noch weniger also zu bestimmen, welche Gruppe gemeint sein könne.

Στεῖχε πρὸς αἰθέρα δῖον, ἀπέρχεο παῖδα κομίζων,
αἰετέ, τὰς διφυεῖς ἐκπετάσας πτέρυγας·
στεῖχε τὸν ἁβρὸν ἔχων Γανυμήδεα, μηδὲ μεθείης
τὸν Διὸς ἥδιστων οἰνοχόον κυλίκων·
φείδεο δ' αἱμάξαι κοῦρον γαμψώνυχι ταρσῷ,
μὴ Ζεὺς ἀλγήσῃ τοῦτο βαρυνόμενος.[19])

Die Frage, welche von den auf uns gekommenen Gruppen des Adlers mit dem Ganymedes auf dieses Original des Leochares zurückzuführen sei, ist verschieden beantwortet worden. Man hat indessen nicht hinreichend beachtet, dafs wir zwei verschiedene Vorstellungen besitzen, deren jede mehrfach wiederholt und nachgebildet worden ist, was auf zwei berühmte Originale hinweist, die man in wesentlichen Punkten bestimmt von einander zu unterscheiden hat, was aber bisher verabsäumt ist.

In einer Marmorgruppe des Vaticanischen Museum[20]) dient ein Baum als Stütze für den mit ausgebreiteten Flügeln und aufwärts gerichtetem Kopfe empor fliegenden Adler, welcher mit beiden Klauen den Jüngling in die Seiten gefafst hat und ihn sicher und vorsichtig in die Höhe trägt. Die Chlamys, mit welcher dieser bekleidet ist, hängt über den Rücken hinab und verhüllt dem Beschauer den schönen Körper gar nicht; er ist in einer fast ganz geraden Haltung, mit geschlossenen Beinen, gebildet, so dafs er sich nicht nur nicht widersetzt, sondern dem Adler das Tragen erleichtert, wodurch also die Vorstellung des Aufwärtsschwebens sehr begünstigt wird. Er erhebt den Kopf und den linken Arm — der rechte ist gesenkt — mit dem Ausdruck der staunenden Verwunderung über die Luftfahrt, aber ohne Schrecken oder Leidenschaft zu äufsern; das Ganze macht einen sehr anmuthigen und leichten Eindruck. Dieser wird noch

---

19) Vgl. Nonn. XV, 280 f.:
Καὶ Διὸς οἰνοχόος πέλε βουκόλος, ὃν διὰ κάλλος
φειδομέναις ὀνύχεσσιν ἐκούφισεν ὑψιπέτης Ζεύς.
Mart. I, 6, 1 f.:
Aetherias aquila puerum portante per auras
Illaesum timidis unguibus haesit onus.

20) Mus. Pio Cl. III, 49. Millin gal. myth. 145, 531. Winckelmann Werke VI, 6. Clarac mus. de sc. 409, 707. Inghirami gall. Omer. 8. Müller Denkm. a. K. I, 36, 148.

gehoben durch die am Boden liegende Syrinx, welche Ganymedes, bei dem heiteren Zeitvertreibe der Hirten überrascht, hat fallen lassen, und den auf der andern Seite sitzenden Hund, welcher mit erhobenem Kopf heulend seinem Herrn nachschaut, der ihm durch die Luft entführt wird, ein Motiv, das nicht nur durch seine naive Gemüthlichkeit anspricht, sondern auch wesentlich beiträgt, den Eindruck des Emporschwebens zu verstärken. Die ganze Gruppe aber macht einen aufserordentlich reinen und wahrhaft bukolischen Eindruck. Eine Wiederholung derselben befindet sich in S. Ildefonso[21]), neben welcher ebenfalls der Hund erhalten ist, der dagegen bei einer anderen Copie im Museo Chiaramonti[22]) mit dem ganzen unteren Theile fehlt. Auch sind hier einige obwohl nicht wesentliche Abweichungen bemerkbar; der Baum fehlt und statt dessen dient das herabsinkende Gewand des Ganymedes als Stütze, dieser selbst ist mit der Phrygischen Mütze bekleidet, und hat den rechten Arm erhoben und den linken mit dem Hirtenstab gesenkt. Derselbe Typus liegt auch einem Stuccorelief zu Grunde, welches in Form eines Medaillons an dem Gewölbe der Thermen in Pompeji angebracht ist[23]); dadurch ist natürlich veranlafst worden, dafs jede Stütze eines Baumes oder Gewandes weggelassen ist und die Figuren frei schweben, dafs der Hund fehlt, und dann, dafs die Beine des Ganymedes nicht grade herabhängen, was von unten gesehen sich sehr steif ausnehmen würde, sondern in der Bewegung des Fluges seitwärts schweben, wodurch auch der Raum des Medaillons besser ausgefüllt wird. Uebrigens bedarf es nicht der Bemerkung, wie passend diese Gruppe zum Schmuck einer Wölbung gewählt ist. Auch hier erhebt Ganymedes die Rechte und läfst die Linke mit dem Hirtenstabe sinken. Im Wesentlichen übereinstimmend ist auch ein schönes Gemmenbild[24]), nur

---

21) Heyne exc. IV z. Virg. Aen. V. Vorlesungen üb. Archäol. p. 251.

22) Clarac mus. de sc. 410, 712.

23) Zahn, neuentdeckte Wandgem. 5. Ein Relief in Medaillonform, das schlecht abgebildet ist (mon. Matt. II, 51, 1), zeigt eine gewisse Aehnlichkeit damit.

24) Schlichtegroll Auswahl 31. Millin gal. myth. 108 bis, 532. Winckelmann pierr. grav. p. 59, 68. Tölken Beschrbg. p. 101, 120.

dafs Ganymedes hier erstaunt beide Hände vor sich ausstreckt; unten ist auch der Hund sichtbar, aber er sitzt nicht still, sondern läuft bellend in der Richtung fort, in welcher er den Adler fliegen sieht. Endlich ist auch auf Münzen von Ilion derselbe Typus zu erkennen [25]), und es kann nicht zweifelhaft sein, dafs es eine berühmte Gruppe war, welche allen diesen Nachbildungen zu Grunde liegt [26]). Offenbar ist in dieser der Adler als der Diener des Zeus aufgefafst, welcher die ihm anvertraute Bürde möglichst rasch zu seinem Gebieter hinaufzutragen strebt, wie sich dieses vorzüglich auch in dem aufwärts gerichteten Kopfe desselben ausdrückt; von einer leidenschaftlichen Zuneigung, welche er für den schönen Knaben empfinde und durch welche er sich als den verwandelten Gott verriethe, ist keine Spur. Auch Ganymedes drückt zwar nicht Schreck und Entsetzen, aber ebensowenig eine innere Empfindung aus, sondern nur verwundertes Staunen, und auch dieses zur Ergebung in das Wunderbare gemildert, so dafs es kein bestimmtes, lebhaftes Motiv der Darstellung abgiebt. Was sich in der Gruppe ausspricht ist das:

Hinauf! Hinauf strebts!

und, was dem Wesen einer Marmorgruppe zu widerstreben scheint, den leichten Flug, das Emporschweben auszudrücken, ist die Hauptaufgabe des Künstlers gewesen, welcher diese Gruppe erfand. Diese hat er mit feinem Sinn ergriffen, und mit meisterhafter Technik ausgeführt, und um sie ganz rein, in sich ge-

---

Auf andern Gemmen mit derselben Vorstellung liegt ein Schöpfgefäfs am Boden (Agostini gemme ant. II, 92. Maffei gemme ant. II, 28; Winckelmann pierr. grav. p. 59, 167. Tölken Beschrbg. p. 101, 121); man scheint also angenommen zu haben, er sei beim Wasserholen überrascht worden.

25) Cab. d'Allier de Hauteroche 13, 6. Klausen Aeneas 1, 2. Auf anderen Münzen von Ilion hat der Adler Ganymedes bei den Haaren gefafst (Eckhel D. N. II p. 484), wie man auf Vasenbildern Aigina auf dieselbe Weise vom Adler getragen sieht; Panofka Zeus und Aigina 1, 1; 3. Élite céram. I, 17.

26) Eine kleine Gruppe aus Gold bei Caylus (rec. II, 47, 3), welche ich jetzt nicht vergleichen kann, scheint ähnlich aufgefafst zu sein. Ein Relief im palazzo Colonna in Rom, welches die *„nicht gewöhnliche Vorstellung des Adlers der den Ganymedes raubt"* enthält (Beschrbg. Roms III, 3 p. 170), ist mir nicht näher bekannt.

schlossen darzustellen, alle Motive, mochten sie sich sonst, sei es durch sinnlichen Reiz, sei es durch leidenschaftliche Gluth noch so sehr empfehlen, fern gehalten. In dieser Hinsicht ist diese Gruppe der oben zuerst besprochenen Auffassung der Leda ganz verwandt.

In einem ganz anderen Geiste ist die Entführung in derjenigen Vorstellung aufgefafst, welche uns am schönsten in der herrlichen Gruppe von Venedig erhalten ist [27]). Hier ist die glühende Leidenschaft des in dem majestätischen Vogel verborgenen Gottes und die innige begeisterte Hingebung des Jünglings von dem Künstler auf eine wunderbare Weise ausgedrückt. Der Adler richtet nicht den Kopf nach oben hin, weg von dem Jüngling, den er trägt, und dem Ziele zu, das er erreichen soll, sondern er hat ihn seitwärts niedergebeugt, um auch im Fluge den Anblick des schönen Geliebten zu geniefsen, welchem er mit flammenden Blicken ins Auge schaut. Und dieser zeigt weder Schrecken noch Staunen, sondern wendet das reizende Antlitz in die Höhe um mit zärtlichem Blick dem Gluthauge, ja dem Kusse seines Entführers zu begegnen [28]). Die Gruppe war bestimmt, so angebracht zu werden, dafs sie frei hing, die Figuren haben daher gar keine Stütze, und der leidenschaftlichen Bezeichnung gemäfs, in welche sie gebracht sind, ist auch ihre Gruppirung eine freiere, innigere, sie streben einander entgegen, und Ganymedes scheint mehr empor zu schweben als getragen zu werden. Eine Wiederholung findet sich in einem Relief an der Halle zu Thessalonike [29]), welches ganz mit der Venetianischen Gruppe übereinstimmt, nur dafs Ganymedes hier den linken Arm erhoben hat und mit demselben den Kopf des Adlers

27) Zanetti II, 7. Clarac mus. de sc. 407, 702. Vgl. Thiersch Reisen I p. 241 f., wo auch die Ergänzungen genau angegeben sind, Welcker, neuester Zuwachs n. 15 b.

28) Eine verstümmelte Statue des Ganymedes im Britischen Museum (XV, 307) bei Clarac mus. de sc. 396 F, 704 B scheint einer ähnlichen Gruppe angehört zu haben, wie sich aus der Richtung des Kopfes schliefsen läfst, welcher sich aufwärts dem Adler entgegenbiegt, von dem nur die Spuren der Klaue in der linken Seite erhalten sind. Der rechte Arm war aufwärts gebogen, der linke hing herab.

29) Stuart ant. of Ath. III, 9, 11. Müller Denkm. a. K. II, 4, 51.

zärtlich fafst um ihn sich zu nähern, während der rechte herabhängt. Allein es ist wohl wahrscheinlich, dafs in der Venezianischen Gruppe Ganymedes ursprünglich den rechten Arm, dessen Vordertheil ergänzt ist, zum Kopf des Adlers erhoben hatte — die Wendung der Figuren ist nach der entgegengesetzten Seite wie auf dem Relief — und den linken hängen liefs Auch auf Münzen von Dardanos[30]) findet sich die Entführung des Ganymedes in einer Weise dargestellt, welche in dem wesentlichsten Punkt, der Haltung der Köpfe zu einander, ganz der besprochenen Darstellung entspricht; die Haltung der Arme ist etwas verschieden. Diese Gruppe ist der lebendigste und beredtste Ausdruck jener Begeisterung für schöne Jünglinge, welche in dem Mythos von Ganymedes ihr Vorbild fand[31]), und die in ihrer reinsten Aeufserung, wie in der traurigsten Verirrung eine für uns fremdartige Erscheinung der antiken Cultur ist. Der geistigen Auffassung wie der künstlerischen Composition nach ist die Gruppe der oben betrachteten zweiten Ledagruppe in jeder Beziehung nahe verwandt, nur tritt in jener das rein Sinnliche unverhüllter hervor, wie denn bei den Hellenen in der edleren Knabenliebe das geistige Element sich ungleich mehr ausspricht, als in der Frauenliebe, wo das sinnliche vorwaltet[32]). Beide gehören einer Zeit an, wo die Kunst die Darstellung sinnlicher Leidenschaft nicht nur nicht vermied, sondern mit Vorliebe suchte; aber sie geben uns auch den Beweis, dafs sie dieselbe durch eine reine Begeisterung für das Schöne zu erheben und zu veredeln wufste, welche die lodernde Flamme der Sinnlichkeit, ohne ihr Glanz und Wärme zu nehmen, läutert und reinigt.

Die Frage, in welcher Gruppe wir den Ganymedes des

---

30) Cab. d'Orléans I p. 48. Choiseul-Gouffier voy. pitt. II, 67, 28. Müller Denkm. a. K. II, 4, 50.

31) Welcker Sappho p. 32 ff. kl. Schrr. II p. 88 ff.

32) Auch diejenigen, welche die Frauenliebe der Knabenliebe gegenüber erheben, wie bei Plutarchos und Lucianus, berufen sich nur auf das Naturgemäfse des sinnlichen Genusses und die Nothwendigkeit der Kindererzeugung für den Staat, und es verräth sich bei ihnen keine Spur von der Sehnsucht, dem Enthusiasmus, der ganzen geistigen Erregtheit, welche die Vertheidiger der Knabenliebe zeigen.

Leochares zu suchen haben, ist nicht leicht zu beantworten. Früher, da man beide Vorstellungen nicht genau unterschied, erklärte man sich meist für die Gruppe, welche man vor Augen hatte, die Vaticanische [33]), oder Venezianische [34]), oder man stellte auch wohl beide gradezu zusammen [35]). Dafs dieses auf keinen Fall angeht, wird jetzt einleuchten, aber die Entscheidung zwischen beiden ist schwierig, und kaum mit Sicherheit zu geben. Aus allgemeinen Gründen kann dem Leochares, der zur Zeit Alexanders lebte [36]), die eine so gut wie die andere zugesprochen werden. Dafs die treffliche Ausführung der Venezianischen Gruppe, welche alle andern übertrifft, keinen Grund abgebe, ihr den Vorrang auch in dieser Hinsicht zuzusprechen, ist klar; vielmehr spricht dagegen, wie schon Thiersch bemerkte, dafs sie den Worten des Plinius nicht genau entspricht. Weder das *parcentem unguibus etiam per vestem* pafst auf sie, da der Adler seine Klauen an den nackten Leib gesetzt hat, noch das *cui ferat*, da hier offenbar der verwandelte Gott selbst in dem Adler gedacht ist. Auch der Umstand kann Bedenken erregen, dafs diese Gruppe ursprünglich für ganz besondere architectonische Verhältnisse berechnet war, was von der des Leochares nicht bekannt, auch nicht wahrscheinlich ist. Gegen die Vaticanische Gruppe ist, soviel ich sehe, nichts Bestimmtes anzuführen, und sie scheint, wie die Sachen jetzt stehen, allerdings den Vorzug zu verdienen, obgleich freilich anzuerkennen ist, dafs man hier von einiger Sicherheit weit entfernt ist [37]).

Vereinzelt ist die Darstellung eines auf dem Adler reitenden Ganymedes. Aufser einer von Böttiger (Kunstmyth. II p. 65)

---

33) Visconti Mus. Pio Cl. III p. 217. Müller Arch. § 128, 1. Gerhard Beschrbg. Roms I p. 287 f.

34) Heyne exc. IV z. Virg. Aen. V.

35) Böttiger Kunstmyth. II p. 64. Meyer Kunstgesch. II p. 98. R. Rochette mém. de numism. p. 148 f. lettre à Mr. Schorn p. 341.

36) S. Excurs I.

37) Visconti (mus. Pio Cl. III p. 222) meint, da bei Vergilius der in die Lüfte bellende Hund sich finde, sei es klar, dafs er die Vaticanische Gruppe oder ihr Original vor Augen gehabt habe, diese sei daher auch als die berühmteste, die des Leochares, anzusehen. Allzuviel Gewicht möchte ich darauf nicht legen, denn die *longaevi comites* haben doch gewifs nie zu dieser Gruppe gehört.

angeführten Gemme bei Lippert (Dact. I, 43) gehört eine kleine Bronze aus Chiusi hieher [38]). Ganymedes mit Hut und Chlamys reitet auf dem Rücken des Adlers, welcher in den Klauen den Blitz trägt, und hält mit der Linken den Hals desselben umklammert, Angst drückt auch das etwas klägliche Gesicht aus.

In dem Adonisliede bei Theokritos heifst es von dem Schmucke des Lagers (XV, 124 f.):

ὢ ἔβενος, ὢ χρυσὸς, ὢ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος
αἰετώ, οἰνοχόον Κρονίδᾳ Διῒ παῖδα φέροντες.

Zwei Adler, die den Ganymedes entführen, kommen sonst weder bei Schriftstellern noch in Kunstwerken vor, und die allerdings leichte Aenderung in: *αἰετῶ — φέροντος* hat deshalb vielen Beifall gefunden. Auch wäre sie gewifs der Erklärung Ungers (parad. Theb. I p. 91) vorzuziehen, welcher meint, die Sängerin rede übertreibend so von einem mächtigen Adler. Das ist an sich nicht sehr annehmbar und hier vollends nicht, wo sie und die Zuhörer das Lager mit dem einen Adler vor Augen hatten. Auch was er sonst anführt, scheint mir nicht hieher zu gehören. Bei Longos (past. IV, 13) sagt der verliebte Gnathon vom Daphnis: *εἰ ἔτι μένειν ἐπὶ γῆς ἐπιτρέπουσι τοιοῦτον κάλλος, χάριν ἔχομεν τοῖς Διὸς ἀετοῖς.* Dort nennt er ganz allgemein die Adler des Zeus, als die Diener desselben, soviel ihrer sein mögen, von denen irgend einer den Daphnis entführen könnte. Ebensowenig kann es mit diesem Fall verglichen werden, dafs Pheidias am Throne des Zeus zweimal die Sphinx anbrachte, welche einen Thebaner fortrafft (Paus. V, 11, 2), nicht aber zwei Sphinxe, welche einen Thebaner wegtragen, was unserer Stelle analog sein würde. Ich glaube aber, dafs die Aenderung entbehrlich ist. Ward der Adler als Diener des Zeus betrachtet, so konnte man, wenn eine besondere Veranlassung vorhanden war, auch ohne Bedenken deren zwei anbringen, die bei der Verzierung eines Geräthes nothwendige Symmetrie konnte diese Verdoppelung aber allerdings wünschenswerth machen.

Es ist interessant mit diesen Vorstellungen ein Vasenbild [39])

---

38) Mus. Chius. 116, 3.

39) Passeri pictt. vasc. 156. Élite céram. I, 18. Mus. Greg. II, 14, 2.

zu vergleichen, welches Zeus und Ganymedes darstellt, wie de Witte und Lenormant[40]) richtig erkannt haben, aber in einer völlig verschiedenen Auffassung. Hier kommt gar kein Adler zum Vorschein, sondern Zeus erscheint in menschlicher Gestalt, bärtig, mit bekränztem Haupt, einen weiten Mantel über das lange Untergewand geworfen, in der Linken hält er das Scepter. So schreitet er mit ausgestreckten Händen auf den Knaben zu, welchen er sehnsüchtig anblickt; dieser aber sucht sich ihm raschen Schrittes zu entziehen, indem er mit zurückgewandtem Haupt nach ihm sich umsieht. Er ist ebenfalls bekränzt, ganz nackt, und hat die Chlamys über den linken Arm geworfen, in der Rechten trägt er einen Reifen und Stab, in der Linken einen Hahn, beides charakterisirt den jugendlichen Epheben und der Hahn hat auch eine erotische Bedeutung. Der Reif, τροχός, welcher mit einem Stecken getrieben wurde, war wie noch jetzt das allgemein verbreitete Spiel der Knaben[41]), daher man ihn auch auf Kunstwerken nicht selten in der Hand von Knaben[42]), namentlich des Ganymedes[43]), sowie des Eros[44]) erblickt. Nicht minder weit verbreitet war, freilich nicht bei der Jugend allein, die Leidenschaft für Hahnenkämpfe[45]), und tüchtige Streithähne zu besitzen galt für einen Jüngling für ein

40) Élite céram. I p. 35 f. Panofka Bilder ant. Lebens p. 16.

41) R. Rochette M. J. p. 233 ff. O. Jahn z. Pers. p. 154. Cavedoni Bull. 1842 p. 158 f., welcher durch ein Sarcophagrelief (abgebildet Ann. XIV tav. G, 6) die *clavis adunca* bei Propertius (III, 14, 6) treffend erläutert hat.

42) Winckelmann M. J. 195; 196; not. Canino 100.

43) Durch die Namensinschrift sicher gestellt auf einem Vasenbilde, Dubois Maisonneuve introd. 30. Inghirami Mon. Etr. V, 15. Neapels ant. Bildw. p. 342 f.

44) Auf mehreren Vasenbildern ist die Beziehung auf Knabenliebe klar, z. B. R. Rochette M. J. 44, 1 [cat. Dur. 47], wo Eros in der andern Hand eine Taube, Gerhard auserl. Vasenb. 65, 1, wo er einen Delphin hält, beides Liebesgaben; noch näher hieher gehörig sind die Vasenbilder bei Révil (R. Rochette M. J. p. 233 mém. de numism. p. 234) und Panckouke (de Witte cat. Durand p. 20), wo er aufser dem Trochos einen Hahn hält. Aber auch bei dem um Jo werbenden Zeus ist Eros mit dem Trochos gegenwärtig, Panofka Argos Panoptes 4, 2. Élite céram. I, 25; vgl. noch Neapels ant. Bildw. p. 277, 1372.

45) S. u. XX.

so grofses Glück, dafs wir die naive Aeufserung lesen: *βουλοίμην ἄν μοι φίλον ἀγαθὸν γενέσθαι μᾶλλον ἢ τὸν ἄριστον ἐν ἀνθρώποις ὄρτυγα ἢ ἀλεκτρυόνα*[46]. Es ist daher um so weniger zu verwundern, dafs man sich vorzugsweise durch ein solches Geschenk die Gunst schöner Jünglinge zu erwerben suchte[47], da der Hahn ein erotisches Symbol ist, und wie wir auf Vasenbildern nicht selten Jünglinge Hähne mit sich tragen sehen[48], so tritt auch die erotische Beziehung dabei nicht selten deutlich genug hervor[49]. Daher ist auch hier der Hahn in den Händen des Ganymedes in jeder Hinsicht bedeutsam[50].

Durch den Umstand, dafs hier die Entführung nicht durch den Adler vollführt wird, könnte man sich vielleicht zu der Annahme bewogen fühlen, es sei hier vielmehr eine der seltenen Wendungen der Sage befolgt, nach welcher Ganymedes nicht von Zeus sondern von Tantalos[51] oder Minos[52] geraubt

---

46) Plat. Lys. p. 211 E.

47) Arist. avv. 705 f.:
πολλοὺς δὲ καλοὺς ἀπομωμοκότας παῖδας πρὸς τέρμασιν ὥρας
διὰ τὴν ἰσχὺν τὴν ἡμετέραν διεμήρισαν ἄνδρες ἐρασταί,
ὁ μὲν ὄρτυγα δούς, ὁ δὲ πορφυρίων', ὁ δὲ χῆν', ὁ δὲ Περσικὸν ὄρνιν.
Dio Chrys. LXVI,11 p. 607 M.: *ὥστε τούς γε φιλόπαιδας καὶ σφόδρα οἶμαι μακαρίζειν αὐτοὺς τοῖς φιλοδόξοις παραβάλλοντας, ὅταν αὐτοὶ μὲν ὄρτυγας ζητῶσιν ἢ ἀλεκτρυόνα ἢ ἀηδόνιον κτλ.* Petron. sat. 86: *Si hunc, inquam, tractavero improba manu et ille non senserit, gallos gallinaceos pugnacissimos duos donabo patienti.* Wachteln werden ebenfalls häufig als Geschenke erwähnt (Jacobs animm. anth. Gr. II, 3 p. 13), und auf einem Vasenbilde (D. de Luynes descr. 37) wird eine Wachtel in einem Käfig für einen siegreichen Jüngling herbeigetragen.

48) Berlins ant. Bildw. 623; 633; 634; Dubois cat. Panckouke 134; cat. Canino 215.

49) Mus. Greg. II, 44, 1; cat. Durand 665 [cat. Magnoncour 32]; Dubois cat. Pourtalès 382.

50) Doch möchte ich nicht allein aus diesem Grunde die Jünglingsfigur mit dem Hahn und der Beischrift *Selchanos* auf der vielbesprochenen Münze von Phaistos auf Kreta mit Panofka (arch. Ztg. I p. 56) für Ganymedes erklären.

51) Phanokles bei Oros. hist. I, 12. Syncell. p. 161 D. Mnaseas beim Schol. Il. XX, 234.

52) Als Gewährsmänner werden die Verfasser von *Κρητικά* angeführt, Dosiades beim Schol. Il. XX, 234. Echemenes bei Athen. XIII p. 601 E.

worden sei. Indessen glaube ich, dafs man mit Unrecht zu diesen entlegenen Traditionen seine Zuflucht nehmen würde. Diese Vorstellung ist vielmehr ein neuer und merkwürdiger Beleg für die Beobachtung, dafs die Liebesabentheuer der Götter und Heroen auf Vasenbildern in der Regel auf die einfachste Weise als eine Verfolgung dargestellt werden, selbst da wo in der Sage eigenthümliche Züge ausgebildet worden sind. Fast durchgehends eilt der Liebhaber raschen Schrittes auf den Gegenstand seiner Neigung zu, welcher sich ihm erschreckt zu entziehen sucht und meistens auf der Flucht den Kopf nach ihm umwendet. In der gröfseren oder geringeren Lebhaftigkeit, mit welcher sich die Leidenschaft des Verfolgenden, die Angst und das Staunen der Fliehenden äufsert, ferner darin ob er die Geliebte schon erfafst oder sie zu erreichen strebt, finden allerdings einige Verschiedenheiten Statt, aber im Wesentlichen liegt allen diesen Vorstellungen dieselbe Auffassung zu Grunde. Sie beschränken sich aber nicht auf das Liebespaar, sondern sehr häufig sind noch andere Personen gegenwärtig, und zwar sind dieses aufser schützenden Gottheiten [53]) gewöhnlich die Gespielinnen der Verfolgten, welche ihr Erschrecken über die Entführung an den Tag legen und aus einander fliehen. Damit pflegt eine andere Scene verbunden zu sein, dafs nämlich eine oder einige dieser Genossinnen zu einem bejahrten Manne hinfliehen, welchen man sich als den Vater der Entführten zu denken hat, und ihm das Ereignifs melden. Je nach Maafsgabe des Raums sind diese Nebenfiguren zahlreicher oder sparsamer angebracht und verschieden geordnet, so dafs in manchen Fällen nur die Vergleichung so vieler verwandter Vorstellungen die Beziehung derselben zu der Hauptgruppe aufklärt. Der Einfachheit in der Auffassung und Gestaltung entsprechen auch die näheren Motive, welche den einfachen Lebensverhältnissen entnommen sind, wie sie uns das Epos schildert. Die Jungfrauen werden ausgeschickt um

[53]) So sind Aphrodite und Eros gegenwärtig bei Poseidon und Amymone (Laborde II, 25. Inghirami Vasi fitt. 94. Müller Denkm. a. K. II, 7, 84), Dionysos und Ariadne (Mus. Blac. 21; D. de Luynes descr. 29).

Wasser zu holen [54]), und bei diesem Geschäft überrascht [55]), ein Motiv, das man um so lieber wählte, da das Holen des Brautbades eine allgemein verbreitete Sitte war [56]). Oder auch die Jungfrauen werden aus dem Reihentanze, welchen sie an festlichen Tagen zu Ehren der Gottheit aufführen [57]), geraubt [58]),

---

54) So Amymone, die Tochter des Laistrygonenkönigs (Hom. Od. X, 105 ff.), die Tochter des Keleos (h. Cer. 105 f.), Dirke (schol. Eur. Phoen. 53), u. a., vgl. Welcker Nouv. Ann. II p. 374.

55) Sehr häufig ist auf Vasen die Vorstellung einer Jungfrau, die Wasser am Brunnen holt, neben welchem ein Krieger im Hinterhalt versteckt ist, s. d. Zusammenstellung bei Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. T. E. 9; 11; 12; 16 vgl. O. Jahn Teleph. u. Troil. p. 84. Gerhard auserl. Vasenb. II p. 30 f. Auch sehen wir eine Jungfrau beim Wasserholen von einem Manne überrascht, wo an keine mythische Darstellung zu denken ist (Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. 30, 1; Mus. Greg. II, 11, 2 a). Näher hierher gehört es, dafs Oreithyia von Boreas verfolgt ihre Hydria hingeworfen hat (Tischbein III, 31 [43]. Millin gal. myth. 80, 314). Auch auf den noch nicht völlig aufgeklärten Vorstellungen des verfolgten Troilos (vgl. Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. p. 20 f.) fehlt die zu Boden gefallene Hydria fast nie. Es wäre doch möglich, dafs in dem Verse des Sophokles (fr. 560):

πρὸς ναρὰ δὲ κρηναῖα χωροῦμεν ποτά

eine Hindeutung darauf enthalten wäre.

56) Vgl. Thuc. II, 15. Poll. III, 43. Suid. Phot. Harpocr. s. v. λουτροφόρος das. Valesius. Becker, Charikles II p. 460 ff. Auf Vasenbildern sind die Vorstellungen von Hydrophoren sehr häufig, Gerhard Ann. III p. 137 f. n. 206. Abeken Kunstbl. 1838 n. 9. Bald sind es einzelne Jungfrauen, welche Wasser holen z. B. Visconti opp. III, 4 p. 261. Inghirami Vas. fitt. 42 (vgl. Welcker Rhein. Mus. I p. 324); Stackelberg Gräber der Hellenen 16; öfter aber sind zahlreiche Mädchen in verschiedener Weise um den Brunnen beschäftigt z. B. M. J. d. J. I, 27, 23; Inghirami Vasi fitt. 43 [de Witte cat. étr. 106]; 122; Mus. Gregor. II, 9, 2 b, wobei mitunter Inschriften sich finden (Welcker Rhein. Mus. I p. 331) z. B. Campanari vasi Feoli 139 (vgl. Müller de orig. pictt. vas. p. 96); Bröndsted descr. 27. 32 (vgl. Welcker Rhein. Mus. I p. 337 ff.). Auch Männer finden sich mit Frauen vereinigt am Brunnen, Mus. Greg. II, 10, 2 b; Bull. 1843 p. 81. Die Frauen sind meist mit einem runden Wulst versehen, welchen sie auf dem Kopf oder in der Hand halten, um das Gefäfs besser zu tragen, wie von Minervini (Bull. 1843 p. 121 ff.) zuerst nachgewiesen ist.

57) Vgl. Nitzsch z. Hom. Odyss. II p. 97.

58) So Amphitrite (schol. Od. III, 91), Oreithyia (Apoll. Rh. I, 214 f. Max. π. καταρχ. 418 f.) Marpessa (schol. Il. IX, 557), Auge (Senec. Herc. Oet. 367), die Leukippiden (schol. Il. IX, 553, und auf Vasen vgl. arch. Ztg. III p. 27 ff.) Helena (Plut. Thes. 30), Persephone (Eurip. Hel. 1311 f.).

was nicht selten durch einen Altar angedeutet wird [59]). Häufig sind sie auch beschäftigt Blumen zu pflücken [60]) und dies heitere Spiel der harmlosen Jugend wird durch eine Blume oder Ranke [61]) bezeichnet, welche die Entführte [62]) oder ihre Gespielinnen [63]) in Händen halten [64]).

Wenn man die einzelnen Vorstellungen mustert, so sind die Götter durch sichere Attribute, mitunter auch durch Namensinschrift, kenntlich gemacht, während die von ihnen verfolgten Jungfrauen meistens nicht näher bezeichnet, und daher bei der grofsen Auswahl, von welchen die Sage berichtet, auch nicht bestimmt nahmhaft zu machen sind.

Ein interessantes und für unsern Fall ganz analoges Beispiel bietet die Entführung der Aigina dar. Nach der gewöhnlichen Sage entführte Zeus sie in der Gestalt eines Adlers, und diese findet man auch in Vasenbildern dargestellt [65]). Allein auf einer Vulcentischen Vase [66]) erblicken wir Zeus in menschlicher Gestalt, bärtig, bekränzt, nackt bis auf die Chlamys, welche über den linken Arm hängt, den Scepter in der Linken, wie er im raschen Lauf so eben die flüchtige Aigina im Kreise ihrer Gespielinnen erreicht; beider Namen sind beigeschrieben, so dafs

---

59) Bei dem Raube der Thetis (O. Jahn arch. Aufs. p. 149 f.), Oreithyia (Gerhard auserl. Vasenb. 152), Herse (Mus. Greg. II, 19, 2), der Leukippiden (Gerhard Vase des Midias 1).

60) Europa (schol. Il. XII, 292. Mosch. II, 63 ff.), Oreithya (schol. Apoll. Rh. I, 212), die Leukippiden (mus. Pio Cl. IV, 44. Millin gal. myth. 119, 523), Persephone (Preller Dem. u. Pers. p. 83 ff.).

61) Eine solche hält ebenfalls Eros (M. J. d. J. I, 10; Inghirami Vasi fitt. 281; Mus. Greg. II, 4), Peitho (Mus. Greg. II, 5), Nike (Mazocchi tabb. Heracl. I p. 138. Inghirami Vasi fitt. 101).

62) Oreithyia (Millin vas. II, 5; Gerhard auserl. Vasenb. 152).

63) Beim Raube der Aigina (Mus. Greg. II, 20, 1), der Thetis (M. J. d. J. I, 37), vgl. Taf. 2.

64) Dafs sie eine erotische Bedeutung habe, geht auch aus anderen Darstellungen hervor, wo wir sie in den Händen von Theilnehmern an erotischen Scenen sehen z. B. Mus. Greg. II, 86, 1 a; Élite céram. I, 29 B. Sehr häufig halten Frauen dieselbe bei der Libation in Händen (Él. cér. I, 33; 71; II, 32; 33; 36 A; 96; D. de Luynes descr. 22).

65) Panofka, Zeus und Aigina 1; 2 [Élite céram. I, 16; 17].

66) Melchiorri Atti dell' acad. Rom. VIII p. 391 ff. Braun ant. Marm. I, 6. Mus. Greg. II, 20, 1.

kein Zweifel entstehen kann. Auf der Rückseite fliehen die Gefährtinnen einem bärtigen Manne mit Scepter zu, welcher durch die Inschrift als ihr Vater Asopos bezeichnet ist. Hier haben wir also ein Beispiel, wo die allgemein feststehende Sage von der Verwandlung des Zeus ebenfalls der einfacheren Darstellungsweise Platz gemacht hat. Aufserdem sind die Beispiele nicht selten, wo Zeus in ähnlicher Weise eine Jungfrau verfolgt, theils durch den Blitz deutlich bezeichnet[67]), theils wie hier durch den Scepter[68]). Ich glaube nämlich, dafs es richtiger ist, wo ein Scepter in der Hand des Mannes erscheint, denselben für Zeus zu halten, als für Poseidon, wie meistens geschieht, weil dieser in anderen Darstellungen durch den Dreizack auf unzweideutige Weise bezeichnet wird. Aber es scheint mir nicht gerechtfertigt, die verfolgte Jungfrau nun auch jedesmal für Aigina zu erklären, neue Inschriften können uns hier noch ganz andere Namen bieten.

Die Jungfrau, welche Poseidon, durch Dreizack oder Delphin kenntlich gemacht, verfolgt, ist mitunter durch den beigeschriebenen Namen[69]), mitunter durch andere Umstände[70]) unverkennbar als Amymone bezeichnet. Allein dafs man dadurch nicht berechtigt sei, auch den andern Frauen, welche wir von demselben Gott auch sonst verfolgt finden[71]), denselben Namen beizulegen, beweist ein Vasenbild, auf welchem der Jungfrau, welche Poseidon so eben erreicht, der Name Aithra beigeschrieben ist[72]). Poseidon findet sich aber mit Dreizack und Delphin schreitend auch auf einigen Vasen dargestellt, wo auf

---

67) de Witte cat. Durand. 3; Dubois cat. Canino 2.

68) Politi vasi di premio 4 (vgl. Bull. Nap. I p. 14. arch. Ztg. I p. 61 f.); Neapels ant. Bildw. p. 245, 1510; cat. Durand 208; 263 [cat. Beugnot 46]; Bull. Nap. I p. 92. Auch das auf Hephaistos gedeutete Vasenbild (Élite cér. I, 39) ist vielleicht richtiger hieher zu ziehen.

69) Laborde vas. II, 25. Inghirami Vasi fitt. 94. Müller Denkm. a. K. II, 7, 84.

70) O. Jahn Vasenb. 4. Gerhard auserl. Vasenb. 11, 3. R. Rochette choix de peint. p. 17.

71) Gerhard auserl. Vasenb. 65, 2; de Witte cat. étr. 64; Dubois cat. Pourt. 181.

72) Gerhard auserl. Vasenb. 12. Mus. Greg. II, 14, 1.

der Rückseite ein Ephebe dargestellt ist [73]; dafs dieser es ist, dem der Besuch des Gottes gilt, darf man nach zahlreichen Analogieen nicht bezweifeln [74]. Auch berichtet die Sage, dafs Pelops der Geliebte des Poseidon und von ihm entführt worden sei, wie Ganymedes von Zeus [75]. In dem Epheben unserer Vasenbilder ist nun freilich Pelops nicht zu erkennen, da alle charakteristischen Attribute fehlen, sondern es ist hier einer der nicht seltenen Fälle, wo ein unmittelbares Eingreifen der Götter, sei es in Gunst und Liebe oder in Zorn, in derselben Weise für individuelle Personen und Begebenheiten des täglichen Lebens in Anspruch genommen wird, wie es durch den Mythos in bestimmten Beispielen typisch ausgeprägt war [76].

Auch Dionysos ist in derselben Weise als Verfolger einer Frau dargestellt, welche man wohl am wahrscheinlichsten für Ariadne hält [77]; ebenso auch Hermes, bald bärtig [78], bald

---

[73]) Gerhard auserl. Vasenb. 11 [Campanari vasi Feoli 6]; D. de Luynes descr. 23.

[74]) Diese Vorstellungen finden sich nämlich auf zweihenklichen Amphoren von beträchtlichem Umfang, welche in der Regel auf jeder Seite mit einer einzigen Figur von schöner und grandioser Zeichnung geschmückt sind, und zwar so, dafs Stellung, Geberde und Handlung es klar machen, dafs beide mit einander in Verbindung zu setzen sind. Eine Anzahl meist trefflicher Beispiele finden sich bei Inghirami Vasi fitt. 347. 48; Élite céram. I, 75; 76; 76 A; II, 90; Mus. Greg. II, 58; 59; Micali M. J. 44, 3; D. de Luynes descr. 40; Gerhard auserl. Vasenb. 18; 24; 124; 184; 187. Namentlich sieht man hier auch Sterbliche, welche sich in bescheidener, ruhiger Stellung halten, Göttern gegenübergestellt, und zwar nehmen sie dann die Rückseite ein. So steht Athene einem Epheben gegenüber, welchem sie die Hand bietet (Élite céram. I, 77 vgl. O. Jahn arch. Aufs. p. 86), oder einem Manne, der erstaunt zuschaut, wie sie schreibt (D. de Luynes descr. 35. Él. céram. I, 86), so schreitet Apollon mit Pfeil und Bogen auf einen Jüngling (D. de Luynes descr. 24. Él. céram. II, 17), Artemis auf eine Jungfrau zu (D. de Luynes descr. 25. Él. cér. II, 18).

[75]) Böckh z. Pindar. Ol. I, 36. Jacobs z. Philostr. p. 312. Auf einem Vasenbilde (M. J. d. J. II, 31) sind Zeus mit Ganymedes und Poseidon mit Pelops einander gegenüber gestellt.

[76]) Vgl. Hall. Litt. Ztg. 1842, Mai p. 89 ff.

[77]) Passeri pictt. vasc. 251; Élite céram. I, 50 [cat. Durand 199]; mus. Blacas 21; D. de Luynes descr. 29. Vgl. IX a. E.

[78]) Tischbein III, 51. Hirt myth. Bilderb. Vign. 21; Millin Vas. I, 70. gall. myth. 50, 204; de Rossi vasi Blacas p. 108, 44 (vgl. R. Rochette M. J. p. 15).

unbärtig [79]), aber durch das Kerykeion kenntlich [80]); bei der Vorliebe für Attische Sagen liegt es wohl am nächsten, an Herse zu denken, doch ist das freilich keineswegs sicher. Für die Jungfrau aber, welche Apollon [81]), durch Lorbeerzweig (*a*), Leier (*b*) oder Bogen (*c*) kenntlich, verfolgt, ist vollends kein Name mit Sicherheit auszumitteln [82]). Unzweifelhaft ist dagegen in zahlreichen Darstellungen Oreithyia von Boreas entführt [83]), welchem sich in vereinzelter Vorstellung Zephyros anschliefst, der eine Jungfrau entführt [84]).

Wo aber Heroen in ähnlicher Weise dargestellt sind, ist die Deutung schwieriger. Herakles ist freilich hinreichend kenntlich durch seine Tracht, auf einem Vasenbilde ist auch Athene als die Verfolgte deutlich bezeichnet [85]), allein dies reicht nicht aus, um auch eine von ihm verfolgte Jungfrau, die nicht näher charakterisirt ist, für Athene zu erklären [86]). Gewöhnlich aber entbehrt sowohl der Heros als die Jungfrau aller näheren Kennzeichen, er ist bald als bärtiger Mann, bald als Jüngling dargestellt, gerüstet mit Helm und Schild [87]), oder auch nur in der Chlamys

79) Mus. Greg. II, 19, 2.

80) Minervini Bull. Nap. I p. 80, wo nicht angegeben ist, ob Hermes bärtig ist, oder nicht.

81) *a.* Élite céram. II, 21. R. Rochette choix de peint. p. 59 Vign. [cat. Durand 199].
b. Élite céram. II, 20.
c. M. J. d. J. III, 12. Él. cér. II, 22.

82) Um sie Daphne zu benennen fehlen grade die charakteristischen Züge dieses Mythos; der Name Boline, welchen Braun (Ann. XI, p. 253) für eine dieser Vorstellungen (*c*) vorgeschlagen hat, scheint mir nicht hinreichend begründet und mit Recht von R. Rochette (choix de peint. p. 64 f.) zurückgewiesen.

83) Tischbein III, 31 [49]. Millin gall. myth. 80, 314; Millin vas. II, 5. Inghirami Vasi fitt. 121; Mus. Borb. V, 35; R. Rochette M. J. 44 B [cat. Durand 211]; Gerhard auserl. Vasenb. 152; arch. Ztg. III, 31. Roulez mél. III, 11. Welcker nouv. Ann. II p. 373 ff. Gerhard auserl. Vasenb. III p. 13.

84) Gerhard arch. Ztg. III, 31.

85) Inghirami Vasi fitt. 3. Braun Tages 2 b. O. Jahn arch. Aufs. p. 121 f.

86) Gerhard auserl. Vasenb. 145 vgl. O. Jahn arch. Aufs. p. 122, wo auch eine Parodie dieser Vorstellung durch Possenreifser (Mus. Blacas 26 B) angeführt ist.

87) Tischbein I, 19; IV, 27; R. Rochette M. J. 10, 2; Neapels ant. Bildw. p. 248, 1518; p. 361, 135.

und mit zwei Lanzen versehen[88]. Vergebens hat man sich bemüht einen gemeingültigen Namen für diese Darstellungen ausfindig zu machen. Da auf einer Vase der Name Theseus beigeschrieben ist[89], wollte Panofka (Mus. Blacas p. 5) überall Theseus erkennen, welcher Helena verfolgt, de Witte (cat. Durand 347) Theseus unter den Töchtern des Sinnis. R. Rochette (M. J. p. 11 ff.) hielt Peleus und Thetis für die richtige Bezeichnung, welche um so weniger annehmbar ist, da in den zahlreichen unbezweifelten Vorstellungen die charakteristischen Züge dieses Mythos, die wilden Thiere, welche die Verwandlungen der Thetis andeuten, und die feste Umschlingung derselben durch Peleus nicht fehlen[90]. Indessen ist diese Benennung bei einigen Verfolgungsscenen durch charakteristische Kennzeichen der Thetis sicher gestellt[91] und da wenigstens wahrscheinlich, wo Nereus als Vater der entführten Jungfrau erscheint[92], obwohl doch nicht ganz sicher, weil auch andere Heroen mit Nereiden sich verbanden. In einigen Vorstellungen tritt der eigenthümliche Umstand hervor, dafs der Verfolger ein gezücktes Schwert in der Hand hält, mit welchem er die fliehende Jungfrau bedroht[93]. Dies hat Gerhard (Berlins ant. Bildw. p. 244) zu der, wie mir scheint, unhaltbaren Unterscheidung veranlafst, dafs der mit einem Schwert versehene Heros Peleus zu benennen sei, der Lanzenträger aber Kephalos, welcher Prokris verfolge (a. a. O. p. 289), für welche Annahme ich die Begründung vermisse. Andere erkannten in der zuletzt

---

88) d'Hancarville I, 84 [61]; Mus. Pio Cl. II, tav. B. (vgl. u. X n. 7); R. Rochette M. J. 2; 3, 1 [cat. Durand 347]; 10, 1; de Rossi vasi Blacas p. 6, 2; Neapels ant. Bildw. p. 255, 1618; Berlins ant. Bildw. 808.

89) Im Louvre, erwähnt von Panofka mus. Blacas p. 5, 44.

90) Vgl. aufser den von de Witte (Ann. IV p. 106 ff.) und Müller (Arch. § 413, 1) aufgezählten Vasenbildern. D. de Luynes descr. 34; Gerhard Trinksch. 9, 2; auserl. Vasenb. 178—181.

91) Millingen Vas. Gr. 7; Mus. Blacas 11.

92) Gerhard auserl. Vasenb. 182.

93) d'Hancarville IV, 54; Tischbein I, 20; 41; IV, 56 (de Rossi vasi Blacas p. 113, 47); Millin vas. I, 44; de Rossi vasi Blacas p. 108, 44; Neapels ant. Bildw. p. 305, 507; Berlins ant. Bildw. 842.

erwähnten Vorstellung Menelaos, welcher nach der Eroberung Troias Helena verfolge [94]); dawider spricht, dafs der Heros mitunter unbärtig dargestellt ist, ferner die Gegenwart der fliehenden Jungfrauen und des greisen Vaters, und der Umstand, dafs auf sicheren Vorstellungen der bedeutsame Zug, dafs Menelaos von Helenas Schönheit gerührt sein Schwert fallen läfst, nicht vermifst wird [95]). Es wird demnach die Deutung auf einen bestimmten Mythos sehr mifslich, und man wird sich, wo nicht Inschriften bestimmte Aufklärung geben, mit dem allgemeinen Verständnifs der Situation begnügen müssen. Diese häufig darzustellen mögen auch ähnliche Gebräuche bei der Vermählung Veranlassung gegeben haben, welche sich an vielen Orten erhalten hatten, natürlich stets mit Beziehung auf mythische Vorgänge [96]). Daher fehlt auch in manchen Darstellungen das mythische Colorit, so dafs man nur Begebenheiten des täglichen Lebens vor sich hat.

Auf einem Vasenbild [97]) verfolgt ein Jüngling mit einem Mantel bekleidet, aus welchem nur die ausgestrekte Rechte hervorragt, eine Jungfrau, welche mit ausgebreiteten Armen auf einen

94) Zannoni illustr. di due urne etr. p. 46 ff. Panofka Neapels ant. Bildw. p. 248.

95) Laborde II, 34; Mus. Greg. II, 5, 2; Gerhard auserl. Vasenb. 165, 1; Neapels ant. Bildw. p. 378, 2019; vgl. R. Rochette M. J. p. 338 ff. Auf einem Fragment einer herrlichen Vase, welche die Eroberung Troias darstellte, sind zwei Frauen vorgestellt, welche jede von einem Manne ergriffen und mit dem Schwerte bedroht werden (D. de Luynes descr. 42); eben deshalb ist kein Grund bei dem einen Paar an Menelaos und Helena zu denken. Auch die auf alterthümlichen Vasenbildern nicht seltene Vorstellung einer verschleierten Frau, welche von einem Mann mit gezücktem Schwert in Gegenwart eines andern angefafst und fortgeführt wird (Gerhard auserl. Vasenb. 2, 2; 129; 171; Mus. Greg. II, 49, 2) scheint mir nicht auf Menelaos und Helena zu beziehen zu sein. de Witte (cat. Durand p. 105) schlug die Deutung auf Helena vor, wie sie von Theseus und Peirithoos entführt, oder von den Dioskuren wieder heimgeführt wird, oder auf Aithra, welche von Demophon und Akamas geleitet wird (vgl. Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. p. 16); Gerhard (auserl. Vasenb. II p. 155) erkannte die Wegführung der Briseis. Mir scheint es an recht bedeutsamen Merkmalen zu fehlen.

96) Vgl. Welcker kret. Kolon. p. 68 ff.

97) Stackelberg Gräber d. Hell. 36.

Altar zuflieht, indem sie sich nach ihm umsieht. Hinter diesem steht eine verschleierte Frau, welche die Hand im Gespräch mit einem ihr gegenüber stehenden Mädchen erhebt; diese hält die Rechte über einen vor ihr stehenden Reiherähnlichen Vogel, der den Kopf zu ihr emporreckt, hinter ihr ist eine grofse Thür zwischen zwei Dorischen Säulen sichtbar [98]). Stackelberg dachte an Eriphyle, welche Alkmaion verfolgt, allein dieser würde gewifs mit dem Schwert bewaffnet sein; überhaupt hat die Vorstellung nicht den Charakter einer mythischen. Dafs es eine erotische Scene sei, darin bestärkt mich namentlich der Reiher. Schneidewin (Beiträge p. 106) hat aus dem gewifs richtig von ihm verbesserten Fragment des Hipponax (fr. 59):

ἐγὼ δὲ δεξιῷ παρ' Ἀρήτην
κνεφαῖος ἐλθὼν ῥωδιῷ συνηυλίσθην [99])

nachgewiesen, dafs er erotische Bedeutung habe, und so sehen wir ihn auch auf einem andern Vasenbilde von unzweifelhaft erotischem Sinne ähnlich angebracht [100]). Auch die Vorstellungen wo ein Mann mit dem Schwert eine Jungfrau verfolgt, werden dadurch dem Kreise der ausschliefslich mythologischen Scenen entrückt, dafs man auf einigen Vasenbildern mehrere solcher Paare vereinigt sieht und mit ihnen Eros, der ebenfalls eine Frau verfolgt [101]), wodurch der erotische Sinn der Verfolgung festgestellt wird. Die Zusammenstellung mehrerer sich verfolgender Paare führt aber darauf, dafs hier vielmehr ein Festgebrauch als eine heroische Begebenheit dargestellt sei. Man hat zur Erklärung an das *δίωγμα* der Thesmophorien erinnert [102]), allein das Wenige, was wir davon wissen [103]), so wie

---

98) Eine solche Thür kommt selten bei mythischen Gegenständen (Mus. Greg. II, 19, 2; 82, 1), häufiger bei Darstellungen aus dem Privatleben vor z. B. Stackelberg Gräb. d. Hell. 32; 34; d'Hancarville II, 32.

99) Vgl. schol. Il. X, 274. Etym. M. s. v. *ἐρωδιός* p. 380, 29.

100) Millingen Vas. gr. 70. Mus. Borb. I, 35. Inghirami Vasi fitt. 241. Ich habe über dasselbe gehandelt Ann. XIII p. 284 f., wo ich den Vogel mit Unrecht für die Jynx erklärt habe.

101) d'Hancarville I, 43; Neapels ant. Bildw. p. 291, 582; p. 293, 581. Eros allein eine Frau verfolgend findet sich häufig, Tischbein III, 9; 28; Inghirami Vasi fitt. 281; de Witte cat. Durand 237; 239 [cat. Magnoncour 7].

102) Gerhard Prodrom. p. 76. Panofka Neapels ant. Bildw. p. 292.

103) Hesych. s. v. *δίωγμα· θυσία τις Ἀθήνησιν ἐν ἀπορρήτῳ τε-*

der Charakter dieses nur von Frauen gefeierten Festes, rechtfertigt diese Annahme nicht. Mitunter ist freilich der feindselige Charakter der Verfolgung deutlich ausgedrückt, wie in einem Vasenbilde [104]), welches ich (arch. Aufs. p. 149 ff.) auf die von Neleus verfolgte Tyro gedeutet habe, indefs gestehe ich, dafs mir im Zusammenhange dieser Vorstellungen Welckers (N. Rhein. Mus. I p. 414 ff.) Erklärung wahrscheinlicher ist, der die bei dem Orchomenischen Feste der Agrionien gebräuchliche Verfolgung [105]) auf demselben erkennt.

Ein flüchtiger Blick auf diese lange Reihe von Vorstellungen zeigt, wie einfach die allen zu Grunde liegende Auffassungsweise ist, und dieser entspricht die künstlerische Behandlung, welche nur den ersten Schritt zu einer eigentlichen Gruppirung zeigt, indem hier die Figuren nur noch nebeneinander geordnet sind, jede einzeln für sich hingestellt, so dafs eine künstlerische Verbindung zu einem Ganzen noch nicht Statt findet. Dennoch ist diese einfachste Darstellungsweise im Kreise der Vasenbilder die vorherrschende geblieben, wir finden den Reichthum von Motiven, die Fülle reizender Gruppirungen, welche die bildende Kunst grade bei diesen Vorstellungen entfaltet, auf Vasen kaum angedeutet. Der nächste Fortschritt, den Verfolger die Geliebte in fester Umarmung umschlingen zu lassen, und so beide zu ei-

---

λουμένη ὑπὸ τῶν γυναικῶν ἐν τοῖς Θεσμοφορίοις. τὸ αὐτὸ καὶ ἀποδίωγμα ὕστερον ἐκλήθη. und s. v. *Χαλκιδικὸν δίωγμα· διότι εἰς Χαλκίδα ἐγένετο ἡ ἐκδίωξις.* Suid. s. v. *Χαλκιδικὸν δίωγμα· τοῖς Θεσμοφορίοις Ἀθήνησί τι νόμιμον, ἐν πολέμῳ γυναικῶν εὐξαμένων διωχθῆναι τοὺς πολεμίους, καὶ συνέβη φυγεῖν εἰς Χαλκίδα.* Was Plutarchos (quaestt. Gr. 31 p. 298 B) von besonderen Gebräuchen der Thesmophoriazusen in Chalkis erzählt, mag damit in Verbindung stehen. Vergl. Lobeck Aglaoph. p. 679 f. Preller Demeter p. 344.

104) R. Rochette M. J. 4, 1, wo es nach einer Zeichnung Millin's herausgegeben ist; es scheint mir kaum zweifelhaft, dafs die von Dubois (cat. Pourtalès 285) beschriebene Vase das Original zu derselben ist. Dieselbe Vorstellung ist auf einem anderen Vasenbilde (Neapels ant. Bildw. p. 328, 147) wiederholt, nur dafs die Frau hinter dem Altar dort fehlt.

105) Plut. quaestt. Gr. 38 p. 299 E: *καὶ μέχρι νῦν Ὀρχομένιοι τὰς ἀπὸ τοῦ γένους οὕτω καλοῦσι, καὶ γίνεται παρ' ἐνιαυτὸν ἐν τοῖς Ἀγριωνίοις φυγὴ καὶ δίωξις αὐτῶν ὑπὸ τοῦ ἱερέως τοῦ Διονύσου ξίφος ἔχοντος, ἔξεστι δὲ τὴν καταληφθεῖσαν ἀνελεῖν.* Vgl. Bergk Beitr. z. Griech. Monatsk. p. 48 ff.

ner wahren Gruppe zu vereinigen, ist auf Vasen nur in einigen Fällen zu bemerken, bei Peleus und Thetis, wo diese Umschlingung einen wesentlichen Zug der Sage ausmacht[106]), bei Boreas, welcher Oreithyia durch die Luft davon trägt[107]), und Thanatos, der eine Jungfrau in derselben Weise fortträgt[108]). Auch gehört ein Vasenbild hieher[109]), welches einen bärtigen Mann, von kräftiger Gestalt, mit Diadem und Chlamys vorstellt, der eine Jungfrau fest umschlungen und aufgehoben hat und sie raschen Schrittes forträgt. Das Bild ist durch seinen Styl, wie durch die eigenthümlich verzierten Stirn-, Hals- und Armbänder, welche sich eben so auf Etruskischen Kunstwerken finden, merkwürdig, und steht ziemlich vereinzelt da; eine bestimmte Deutung zu geben scheint mir misslich. Die vorgeschlagene auf Hades und Persephone erregt Bedenken, weil Hades auch auf Vasenbildern stets zu Wagen Persephone raubt[110]), eine Form der Entführung, welche sich auch bei einigen Heroen findet, wie bei den Dioskuren[111]), Theseus[112]), und Ausnahmsweise auch bei Peleus[113]).

---

[106]) S. oben p. 35, n. 90. Deshalb wird auch das Vasenbild mus. Greg. II, 84, 1 a, wo andere bestimmte Andeutungen fehlen, auf Peleus und Thetis zu beziehen sein.

[107]) Nouv. Ann. 22. 23; Gerhard, Etr. u. Kamp. Vasenb. 26—29.

[108]) R. Rochette M. J. 44 A. vgl. Welcker nouv. Ann. II p. 375 f.

[109]) Mus. Greg. II, 83, 2 b.

[110]) S. Tischbein III, 1; Millingen anc. uned. mon. I, 16; M. J. d. J. II, 31, nach Brauns (Ann. VIII p. 104) evident richtiger Ergänzung.

[111]) Gerhard Vase des Meidias 1; Millingen vas. Cogh. 1, nach meiner Deutung (arch. Ztg. III p. 27 ff.), vgl. Eurip. Hel. 1515 ff.

[112]) Theseus entführt Helena, der Wagen hält daneben, D. de Luynes descr. 9; Gerhard auserl. Vasenb. 167.

[113]) Auf einer durch den Reichthum ihrer Figuren ausgezeichneten Attischen Vase (Millingen anc. uned. mon. I, pl. A, 1. Dubois Maisonneuve intr. 70, 1) ist neben Peleus ein Viergespann sichtbar, auf dem ein Jüngling steht; von der Inschrift, welche sich über demselben befand, sind nur die Buchstaben *Α . . . ΟΣ* erhalten. Wilkins (in Walpole's Mem. I p. 409) ergänzte *ΑΠΟΛΛΩΝΟΣ*, de Witte (Ann. IV p. 114) *ΑΕΛΙΟΣ*, R. Rochette (M. J. p. 8) *ΗΕΟΣ*. Aber diese Personen passen nicht dahin, und Millingen (a. a. O. p. 26) ergänzte dem Sinne nach richtig *ΗΝΙΟΧΟΣ*, aber man erwartet einen Namen, am wahrscheinlichsten wohl *ΑΚΑΣΤΟΣ*.

Es scheint mir mit Rücksicht auf diese Vorstellungen bemerkenswerth, dafs Pausanias bei der Beschreibung vom Kastens des Kypselos, wo dergleichen Scenen vorgestellt waren, sich eines Ausdrucks bedient, welcher der Verfolgung, wie sie die Vasenbilder zeigen, entspricht, nämlich λαμβάνεσθαι [114]). Dagegen bei der Beschreibung des Thrones zu Amyklai, wo ebenfalls solche Gegenstände dargestellt waren, gebraucht er andere Ausdrücke φέρειν, ἡρπακέναι [115]), welche nicht gestatten, an eine Verfolgung zu denken, sondern vielmehr an eine Gruppirung, wie sie zuletzt besprochen ist. Das ist gewifs nicht zufällig, sondern diese Scenen waren auf den beiden Kunstwerken wirklich in verschiedener Weise aufgefafst, was, an sich geringfügig, auf eine verschiedene Zeit und Kunstübung schliefsen läfst.

Uebrigens war die Darstellung solcher Scenen so sehr verbreitet, dafs man die dazu gehörige Nebenscene, wie eine oder mehrere Jungfrauen dem Vater die Entführung melden, zur Verzierung der Rückseite auch solcher Gefäfse verwendete, deren Vorderseiten ganz andere, in gar keiner Verbindung damit stehende Vorstellungen enthalten [116]). Auch ganz allein finden sie sich [117]). So sehen wir auf dem Halse eines Gefäfses, dessen Fufs der Körper eines Pygmaien bildet [118]), neben einem Palmbaum einen bärtigen Mann mit langem Chiton, Mantel und Scepter, welcher verwundert seine Rechte gegen zwei Jungfrauen ausstreckt, die im lebhaften Gespräch ihm entgegenkommen, auf der andern Seite zeigt sich eine nicht minder erstaunte Jungfrau, welche in der Linken eine Blume hält, neben ihr steht ein zwei-

114) Paus. V, 18, 1: *πεποίηται δὲ καὶ Θέτις παρθένος, λαμβάνεται δὲ αὐτῆς Πηλεύς.* V, 22, 5: *Ζεύς ἐστι λαμβανόμενος Αἰγίνης.*

115) Paus. III, 18, 7: *Ταϋγέτην θυγατέρα Ἄτλαντος καὶ ἀδελφὴν αὐτῆς Ἀλκυόνην φέρουσι Ποσειδῶν καὶ Ζεύς.* III, 18, 7: *Κέφαλος τοῦ κάλλους ἕνεκα ὑπὸ Ἡμέρας ἐστὶν ἡρπαγμένος.* III, 18, 9: *Πειρίθους τε καὶ Θησεὺς ἡρπακότες εἰσὶν Ἑλένην.*

116) Ein solches Beispiel bei Creuzer (Ausw. Gr. Thongef. 3) hat Braun (ant. Marm. p. 8) nachgewiesen, andere finden sich bei Gerhard auserl. Vasenb. 81; 163; 200; mus. Gregor. II, 20, 2; 24, 1.

117) Vgl. D. de Luynes descr. 41.

118) de Witte cat. Magnoncour 100, durch dessen gütige Mittheilung ich es Taf. 2. mittheile.

ter bärtiger Mann mit Scepter in seinen Mantel gehüllt. de Witte vermuthete, Phönix und Agenor seien vorgestellt, welchen die Entführung der Europa berichtet wird, und Welcker (Nouv. Ann. II p. 385 f.) ist dieser Deutung beigetreten. Allein der Palmbaum, auf welchen sie sich stützt, weist nicht nothwendig nach Phoinikien, er findet sich nicht selten bei Apollinischen Vorstellungen[119], neben Herakles und Antaios[120], Herakles und dem Nemeischen Löwen[121], dem Hausaltar des Priamos[122], der Entführung der Thetis[123]. So misslich es ist für so allgemeine Darstellungen eine bestimmte Deutung zu suchen, so glaube ich doch, dass sie hier durch ein schon erwähntes Vasenbild[124] an die Hand gegeben wird, auf welchem Hermes eine Jungfrau verfolgt, neben einem von einer Palme beschatteten Altar; dort sind vier Jungfrauen zugegen, welche davon eilen, und ebenfalls zwei bärtige Männer mit Mantel und Scepter. Die Uebereinstimmung in diesem letzteren Umstand, welcher sonst nicht gewöhnlich ist, scheint mir einen Grund abzugeben, um unsere Vorstellung auf denselben Mythos zu beziehen, und zugleich um in der verfolgten Jungfrau Herse zu erkennen, weil auf den beiden herrlichen Boreasvasen[125] ebenfalls zwei bärtige Männer gegenwärtig sind, welche dort Kekrops und Erechtheus genannt werden[126].

---

119) Élite céram. II, 1 A; 58 (vgl. O. Jahn arch. Aufs. p. 57 ff.); Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. Taf. E, 14; Él. céram. II, 40; Tischbein II, 12 [27]. Él. cér. II, 42; Tischbein I, 23. Él. cér. II, 41; Gerhard ant. Bildw. 59.

120) Gerhard auserl. Vasenb. 69. 70, 3. 4. Ich habe diese von Gerhard abweichende Deutung an einem anderen Ort näher begründet.

121) Gerhard auserl. Vasenb. 138.

122) Millin Vas. I, 25. gal. myth. 168, 608. Tischbein Homer IX, 5. 6. Müller Denkm. a. K. I, 43, 202.

123) Gerhard auserl. Vasenb. 180. 81.

124) Mus. Greg. II, 19, 2.

125) Nouv. Ann. 22. 23; Gerhard Etr. u. Kam. Vasenb. 26—29.

126) Vielleicht hatte es einen bestimmten Grund in der Sage, dass der ewigen Lampe im Erechtheion eine Palme von Erz als Schornstein diente (Paus. I, 26, 7), was denn auch für das Vasenbild gelten würde.

Excurs I.

Leochares — Autolykos.

Leochares wird freilich von Plinius (XXXIV, 8, 19) in die Zeit von Olymp. CII versetzt, allein wir wissen, dafs er noch in den letzten Lebensjahren Alexanders des Grofsen thätig war [1]. Hier macht aber die Nachricht bei Plinius Schwierigkeit: [*fecit*] *Autolycum pancratio victorem, propter quem Xenophon symposion scripsit.* Denn der Sieg des Autolykos fällt in Ol. LXXXIX, 3 [2], und damals kann Leochares noch nicht thätig gewesen sein; weshalb ihm aber später eine Statue errichtet sein sollte, ist nicht wohl einzusehen. Hermann (a. a. O. p. 10) hat freilich die Ansicht ausgesprochen, dafs Xenophons Schrift und deren Berühmtheit dem Künstler die Veranlassung gegeben hätten, ein Idealbild vom Autolykos zu verfertigen, allein es scheint mir sehr zweifelhaft, ob man überhaupt einen derartigen Einflufs der Litteratur auf die bildende Kunst in damaliger Zeit annehmen dürfe, und ob wirklich durch Xenophon Autolykos zu solcher Berühmtheit gelangt sei. Die Beispiele, auf welche Hermann sich beruft, beweisen Nichts für seine Sache. Die Statue des Sokrates nicht, weil sie im Namen des Volkes, und gewifs nicht deshalb, weil er von Xenophon und Platon gepriesen war, errichtet worden ist; dafs verdienten Männern erst längere Zeit nach ihrem Tode Bildsäulen gesetzt wurden, war Nichts unerhörtes. Das zweite Beispiel, dafs Demetrios eine Statue des Simon verfertigt habe, weil ihn Xenophon berühmt gemacht, ist sehr unsicher, denn beider Zeit ist nicht genau bekannt. Von Simon ist nur zu sagen, dafs er vor Xenophon lebte, der ihn erwähnt (de re eq. 1), und nicht früher als Mikon gesetzt werden kann, an dessen Gemälde er tadelte, dafs er den Pferden untere Augenwimper gemalt hatte (Poll. II, 12); dafs er ein Zeitgenosse des Mikon gewesen sei, ist immer nur eine, wenn auch

[1] Plut. Alex. 40.

[2] Athen. V p. 216 D. Krüger prolegg. z. Xen. conv. p. XI f. Hermann disp. de tempore convivii Xenophontei I. Gött. 1844.

nicht unwahrscheinliche, Vermuthung[3]). Wann Demetrios gelebt habe, ist ebensowenig mit Sicherheit auszumitteln; in welche Zeit Lysimache gehöre, welche vier und sechzig Jahr Priesterin der Athene war und deren Bildnifs er machte (Plin. XXXIV, 8, 19), wissen wir nicht. Dafs es derselbe Demetrios sei, welchen Polemon erwähnt hatte[4]) und Quintilianus[5]) anführt, ist wohl als gewifs anzunehmen. Dafs aber der letztere ihn nach Lysippos und Praxiteles nennt ist kein hinreichender Grund für die Annahme, er sei ein Zeitgenosse derselben gewesen[6]), Quintilianus kommt es vielmehr auf die Würdigung seines Styls an, dafs er über dem Streben nach Naturwahrheit die Schönheit vernachläfsigt habe. Dies pafst so vortrefflich zu der Beschreibung, welche Lucianus (philops. 18 f.) von der Statue des Pellichos macht, die Demetrios von Alopeke verfertigt hatte, welchen man ἀνθρωποποιός[7]) nannte, dafs dieser gewifs derselbe Demetrios ist. Aber eine Zeitbestimmung gewinnen wir auch hier nicht, denn R. Rochette (lettre à Mr. Schorn p. 275) macht es sich zu leicht, wenn er behauptet, Pellichos sei ein von Thukydides (I, 29) erwähnter Korinthischer Feldherr, Zeitgenosse des Perikles und Simon. Denn Thukydides nennt nur einen Korinthischen Feldherrn Aristeus, der Sohn eines Pellichos sei. Nun ist es wohl das Wahrscheinlichste, dafs Demetrios wie Simon in die Zeit des Perikles gehören[8]), auf keinen Fall aber ein bestimmter Grund vorhanden, der verböte sie für Zeitgenossen zu halten, und dies Beispiel kann also für Hermanns Ansicht nicht angeführt werden.

Eine Statue dieses Autolykos war wirklich vorhanden und

---

3) Lange z. Lanzi üb. d. Sculptur d. A. p. 84 f. Böttiger kl. Schrr. II p. 346, der einen nichtigen Grund dafür angiebt.

4) Diog. L. V, 85.

5) Quint. XII, 10, 9: *Nam Demetrius tanquam nimius in ea* [*veritate*] *reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior.*

6) Winckelmanns Werke VI, 2 p. 193. Meyer Kunstgesch. I p. 135.

7) In demselben Sinne hiefs der Maler Dionysios ἀνθρωπογράφος (Plin. XXXV, 10, 37), von dem Aristoteles (poet. 2) sagt: ὁμοίους εἴκαζε, und dessen mühselige Arbeit Plutarchos (Timol. 36) erwähnt.

8) Lange a. a. O. Müller Arch. §. 112, 1.

Pausanias sah sie im Prytaneion zu Athen [9]), allein er sagt nicht, von wem sie verfertigt sei. Brunn (artificum Graec. lib. tempp. p. 45) hat sehr scharfsinnig vermuthet, dafs die Nachricht des Plinius, sie rühre von Leochares her, auf einer Verwechslung beruhe. Eine Inschrift [10]) lehrt, dafs Leochares in Gemeinschaft mit Sthennis [11]) arbeitete. Nun hatte Sthennis eine Statue des Autolykos, des Oikistes der Stadt Sinope [12]) verfertigt, welche Lucullus von da nach Rom brachte [13]). Brunn vermuthet, dafs Leochares an derselben mitgearbeitet habe, und dafs dann dieser Autolykos mit dem Xenophontischen verwechselt worden sei. Dafs Sthennis allein als Verfertiger genannt wird, ist nicht befremdlich, und ähnliche Beispiele finden sich auch sonst [14]). Auch jene Verwechslung ist nun viel wahrscheinlicher, wo wir es mit grammatisch gebildeten Periegeten zu thun haben, welche über die Statuen gelehrte Notizen mit-

---

9) Paus. I, 18, 3. IX, 32, 5: *Αὐτολύκῳ τῷ παγκρατιάσαντι, ου δὴ καὶ εἰκόνα ἰδὼν οἶδα ἐν πρυτανείῳ τῶν Ἀθηναίων, τούτῳ τῷ ἀνδρί κτλ.* Ich begreife nicht, wie Hermann (a. a. O. p. 10) sagen kann: „unde clarissime apparet statuam illam adulti fuisse neque eandem de qua Plinius tradit." Pausanias erzählt eine Handlung aus dem Mannesalter des Autolykos, und erwähnt gelegentlich dabei die Statue, welche er von ihm in Athen gesehen, darum ist ja nicht nöthig, dafs sie ihn auch als Mann darstelle; *τούτῳ τῷ ἀνδρί* gehört ja nicht zum Zwischensatz, sondern zum Folgenden. Bei Plinius ist übrigens aus cod. Bamb. *puero* zu lesen und mit *parcentem* zu verbinden.

10) Rofs, Kunstbl. 1840, n. 32 p. 66. Schöll arch. Mitth. I. p. 127. Stephani N. Rhein. Mus. IV p. 20 ff.

11) Ueber die Schreibung des Namens s. Keil anall. epigr. p. 221 f.

12) Er soll als Begleiter des Herakles zum Amazonenkampfe ausgezogen sein und Sinope gegründet haben, Apoll. Rh. II, 955. Val. Fl. V, 115. Hygin. fab. 14. Scymn. per. 953 ff.

13) Strab. XII p. 546 B. [*Λεύκουλλος ἦρε*] *καὶ τὸν Αὐτόλυκον, Σθένιδος ἔργον, ὃν ἐκεῖνοι οἰκιστὴν ἐνόμιζον καὶ ἐτίμων ὡς θεόν.* Plut. Lucull. 23: *ὁρᾷ παρὰ τὸν αἰγιαλὸν ἀνδριάντα κείμενον, — τὸ δ' ἔργον ἦν Σθένιδος τῶν καλῶν· φράζει ουν τις, ὡς Αὐτολύκου τοῦ κτίσαντος τὴν Σινώπην ὁ ἀνδριὰς εἴη.* Appian. Mithr. 83 p. 380 Toll.

14) So nennt Pausanias (I, 23, 9) Kritias allein als Verfertiger der Statue des Epicharinos, welche von Kritias und Nesiotes herrührte (Rofs lettre à Mr. Thiersch p. 5 ff. Kunstbl. 1840 n. 11. Schöll arch. Mitth. I p. 46. Stephani N. Rh. Mus. IV p. 6. Bergk Zeitschr. f. AW. 1845 p. 974), und eben dieselben hatten die Statuen des Harmodios und Aristogeiton in Gemeinschaft ausgeführt (Luc. philops. 18), welche Pausanias (I, 8, 4) wiederum dem Kritias allein zuschreibt.

theilten, und welchen der Pankratiast Autolykos aus den Komikern und Xenophon freilich sehr bekannt sein mufste, wenn man nicht annehmen will, dafs Plinius aus den vor ihm liegenden Schriften nachlässig excerpirt habe.

III. Adonis.

Der Mythos von Adonis, bis jetzt als Gegenstand ächt Hellenischer Kunst noch nicht mit Sicherheit nachgewiesen [1]), findet sich häufig in Etruskischen Spiegelzeichnungen, und in Werken der späteren Römischen Kunst, namentlich Sarcophagreliefs und Wandgemälden dargestellt. Auf den Spiegeln [2]), wo meistens Inschriften die Deutung sicher stellen, ist zum Theil in sehr auffallender Weise die zärtliche Zuneigung der Aphrodite zu dem schönen Jüngling dargestellt, wie es sich mit der Bestimmung dieser Kunstwerke wohl verträgt. Dagegen ist in den übrigen Monumenten der Tod des Adonis als Hauptmoment hervorgehoben [3]). Auf den Sarcophagreliefs [4]) ist die Sage mehr

1) Ich habe in einem Aufsatze, welcher im siebzehnten Band der Annali gedruckt wird, zu erweisen gesucht, dafs man namentlich auf Vasenbildern ohne hinreichenden Grund Darstellungen des Adonis gefunden hat.

2) Gerhard Etr. Spieg. 111—116, von denen ich aber als nicht auf Adonis bezüglich 112 (a. a. O.) und 113 (arch. Aufs. p. 147 f.) ausgeschieden und anders erklärt habe.

3) Eine Gruppe bei Montfaucon (Ant. expl. I, 1, 106. Clarac mus. de sc. 632 E, 1429 A), welche Aphrodite fast ganz nackt sitzend vorstellt, wie sie den neben ihr stehenden Adonis in Jägertracht umfafst, daneben ein Hund und ein todter Eber, ist, wenn überhaupt antik, jedenfalls sehr restaurirt, so dafs man nach der Abbildung kein bestimmtes Urtheil fassen kann.

4) Eine Uebersicht nach Zoegas Papieren hat Welcker (Ann. V p. 155 ff.) gegeben, vgl. Engel Kypros II p. 628 f. der sie vervollständigt hat; einen merkwürdigen Sarcophag erwähnt noch R. Rochette M. J. p. 170. Abgebildet sind nur drei: *a.* gall. Giust. II, 116; *b.* Bouillon mus. des ant. III, 51. Clarac mus. de sc. 116, 426; Müller Denkm. a. K. II, 27, 292. c. Nibby mon. sc. di villa Borghesi 5 (bei Welcker a. a. O. 3). Das von Welcker nach Dallaway angeführte Relief stellt nicht Adonis und Aphrodite, sondern Paris und Helena vor, s. spec. of anc. sculpt. II, 16. Müller Denkm. a. K. II, 27, 295.

oder minder vollständig in mehreren Scenen dargestellt, die den Abschied des Adonis, seine unglückliche Jagd, und die Trauer der Aphrodite zum Gegenstand haben. Eine gewisse Aehnlichkeit in Motiven, welche für alle drei Darstellungen angewendet sind, hat früher zu Verwechslungen mit Darstellungen des Meleagros und Hippolytos Anlafs gegeben; obgleich jetzt durch genauere Untersuchungen dieselben bestimmt unterschieden worden sind [5]), so hat man doch noch keineswegs alle Einzelnheiten völlig erklärt, was auch ehe die wichtigsten Reliefs publicirt sind, nicht möglich sein wird. Auch so läfst sich leicht wahrnehmen, dafs diesen Vorstellungen, welche die Sage in einzelne Scenen mit bestimmt ausgeprägtem Detail zerlegen, eine Ausbildung und Gestaltung derselben zu Grunde liegen mufs, wie sie die Behandlung im Epos oder Drama den bildenden Künstlern gewährte, und wie wir sie für die meisten anderen besitzen oder doch nachweisen können. Das ist aber beim Adonismythos nicht der Fall [6]), und es ist somit fraglich, ob die Reliefdarstellungen deutlich genug charakterisirt sind, um mit Hülfe analoger Vorstellungen eine sichere Deutung des Einzelnen zu gewinnen.

---

5) Visconti Mus. Pio Cl. II p. 200. Zoega Bassir. I p. 194 f. R. Rochette a. a. O. der diese Verwechslung rügt, bezieht dennoch den Sarcophag bei Millin (voy. d. le midi 26) auf Adonis, der vielmehr die Jagd des Meleagros vorstellt.

6) Man möchte zunächst an die Tragödie denken, allein es sind, da ein Adonis des Tragikers Antiphon auf falscher Lesart zu beruhen scheint (Meinecke hist. crit. com. gr. p. 314 f.), nur von den gekrönten Dichtern Dionysios (Athen. IX p. 401 F) und Ptolemaios Philopator (sch. Arist. thesm. 1059 vgl. Fritzsche z. Ar. thesm. p. 452) Tragödien dieses Inhalts bekannt, und diesen ist gewifs kein grofser Einflufs zuzuschreiben. Merkwürdig ist es, dafs so viele Komödien mit dem Titel Adonis bekannt sind, von deren Composition leider Nichts näheres bekannt ist. In welchem Sinne der Mythos dort behandelt wurde, lehrt das Orakel welches bei Platon (Athen. X p. 456 A. Meinecke frr. com. gr. I p. 615) dem Kinyras gegeben wird:

Ὦ Κινύρα, βασιλεῦ Κυπρίων ἀνδρῶν δασυπρώκτων,
παῖς σοι κάλλιστος μὲν ἔφυ θαυμαστότατός τε
πάντων ἀνθρώπων, δύο δ᾽ αὐτὸν δαίμον᾽ ὀλεῖτον,
ἡ μὲν ἐλαυνομένη λαθρίοις ἐρετμοῖς ὁ δ᾽ ἐλαύνων

das sich auf Dionysos und Aphrodite bezieht (Engel Kypros II p. 576 f.).

Die Gemälde stellen sämmtlich den verwundeten Adonis dar; in etwas befremdender Weise, ein in der Villa Negroni entdecktes [7]). Adonis, nackt bis auf die Chlamys, sitzt auf einem Stein, er hält den Speer in der Linken, und legt die rechte Hand auf den Schenkel, den Kopf läfst er sinken, die Augen scheinen geschlossen, und man würde denken, er schliefe, wenn nicht das aus der am linken Bein befindlichen Wunde tröpfelnde Blut zeigte, dafs er todesmatt sei. Hinter ihm sitzt Aphrodite auf demselben Stein etwas höher und legt die Hände auf seine Schultern, indem sie zärtlich besorgt auf ihn niederschaut. Neben ihm sitzt auf der andern Seite ein Hund, der zu seinem Herrn emporsieht.

Ziemlich nahe steht diesem ein im Hause des Meleagros im Jahre 1818 entdecktes Pompeianisches Gemälde [8]). Adonis, ganz nackt bis auf die Chlamys, welche auf dem linken Beine liegt, und mit Stiefeln bekleidet, sitzt auf einem Felsstein und lehnt sich an die neben ihm sitzende Aphrodite, auf deren Bein er seinen rechten Arm stützt. Sie legt ihre Rechte auf seine Schulter, und fafst mit der Linken sacht seinen Kopf, um ihn an ihre Schulter anzulehnen, wobei sie ihn besorglich ansieht. Ihre Fürsorge für ihn theilt Eros, welcher neben Adonis steht und mit beiden Händen seinen linken Arm unterstützt, indem er ihn betrübt anschaut. Adonis, dessen Haar lang gelockt und über der Stirn in einen Knoten geschürzt ist, drückt heftigen Schmerz über die Wunde aus, welche am linken Schenkel sichtbar ist. Im Hintergrunde gewahrt man ein Gebäude und Bäume. Die Theilnahme Aphroditens, sowie der Schmerz des Adonis ist hier ungleich lebhafter ausgedrückt, nnd namentlich ist der Hülfe leistende Eros von guter Wirkung.

Bei weitem ausführlicher ist die Hülfe, welche Eroten dem verwundeten Adonis zu bringen bemüht sind, auf einem 1836 in Pompeji gefundenen Gemälde [9]) dargestellt, das schon durch

---

7) Millin gal. myth. 49, 170. Winckelmann Werke V p. 468. 471. Vgl. R. Rochette M. J. p. 77 über diese von Mengs gezeichneten und Buti herausgegebenen Gemälde.

8) Mus. Borb. IX, 37.

9) Zahn II, 30. arch. Ztg. 5, 2. Gerhard das. I p. 88 f. Schulz Ann. X p. 170 ff.

seine Gröfse ausgezeichnet ist. Die Figuren sind etwas über Lebensgröfse, was sehr selten bei Pompejanischen Gemälden der Fall ist, und in der Ausführung steht es dem trefflichen Gemälde sehr nahe, welches die Auffindung des Telephos vorstellt. Auf einem Stein sitzt Aphrodite, mit einem faltenreichen Gewand bekleidet, über welchem ein Mantel noch über ihre Beine geschlagen ist, ein Schleier bedeckt das sorgfältig gelockte Haupt, ein Halsband und zierliche Sandale vollenden den Schmuck; in der Linken hält sie ein Scepter. Neben ihrer Schulter wird ein Eros sichtbar, welcher mit dem Zeigefinger auf Adonis hinweist [10]), welcher neben Aphrodite sitzt, sich an sie lehnt und den linken Arm auf ihr Bein stützt; er ist nackt bis auf die um das rechte Bein geschlagene Chlamys, langgelockt, und sieht schmerzerfüllt vor sich hin. Aphrodite, welche traurig auf ihn hinblickt, fafst stützend seinen rechten Arm, ein Eros hat ihn ebenfalls mit beiden Händen gefafst und hält ihn so schwebend [11]). Auf der andern Seite legt ein Eros, der sich ein Tuch um die Hüften geschürzt hat, sorgfältig eine Binde um den verwundeten linken Schenkel; während er sie mit der Rechten allmählig abwickelt, hilft er mit dem linken Händchen nach, dafs sie gehörig anschliefst. Zu den Füfsen des Adonis liegen zwei Speere, daneben steht auf einem viereckigen Untersatz eine metallne Schale mit Wasser; die beiden Arme eines Eros sind noch erhalten, welcher einen blutigen Schwamm [12]) über derselben ausdrückt. Neben diesem steht noch ein Eros, der mit der Rechten sich die Thränen aus dem Auge wischt und in der Linken eine runde Schachtel [13]) hält. Diese vier Eroten bilden um Adonis eine sehr hübsche Gruppe, die ihn beinahe halbkreisförmig umgiebt [14]). Etwas höher hinauf, der Aphrodite ziemlich gegen-

---

[10]) Von Schadenfreude, welche Gerhard zu bemerken glaubte, kann ich Nichts wahrnehmen, er sieht vielmehr betroffen aus.

[11]) Ebenso bei den Darstellungen der siechen Phaidra, auf dem Sarcophag in Girgenti; Zoega Bass. 50; Dubois cat. Pourtalès 62, vgl. unten X n. 13.

[12]) Schulz hat diese für einen Granatapfel versehen.

[13]) Ich denke es ist eine *πυξὶς ἰατρική* (Athen. XI p. 480 C. Iuv. II, 141).

[14]) Vgl. Bion I, 80: *ἀμφὶ δέ μιν κλαίοντες ἀναστενάχουσιν Ἔρωτες κειράμενοι χαίτας ἐπ᾽ Ἀδώνιδι χὠ μὲν ὀϊστώς,*

über, aber kleiner als sie, sitzt unter einem alten mit Binden geschmückten Baum [15]) eine Frau, welche, das Kinn auf die linke Hand gestützt, traurig und ernst dieser Scene zusieht. Sie ist wie Aphrodite verschleiert und mit einem Aermelchiton bekleidet, ohne Zweifel die Nymphe des Gebirges, das in mehreren Absätzen den Hintergrund bildet. In der Mitte sieht man einen aus Felssteinen gebildeten Altar, auf welchem ein Hirtenstab und Früchte liegen, etwas höher eine angelehnte Herme [16]) mit Blumengewinden geschmückt [17]) und einen Stierschädel, um anzudeuten, dafs die Scene nicht eine unwirthbare Einöde, sondern von Menschen betreten ist. Ganz oben schaut über ein Felsstück ein Eros nur von der Brust an sichtbar betroffen herab, auf die Linke gestützt, in der Rechten einen Hirtenstab. Dieser läfst fast in Verbindung mit dem auf dem Altar liegenden Hirtenstab schliefsen, dafs Adonis hier, wie auch sonst oft [18]), als Hirte gedacht sei, der nur um den Eber abzuwehren zum Jagdspeer gegriffen hat. Denn Eros pflegt das Attribut dessen zu theilen, dem er beigesellt ist, daher er ein anderes Mal neben Adonis [19]), wie neben Ganymedes [20]), mit Jagdspeeren erscheint, wo diese als Jäger aufgefafst sind [21]). Ich weifs nicht, ob man dafür auch den im Vordergrund liegenden Hund anführ-

---

ὃς δ' ἐπὶ τόξον ἔβαιν', ὃς δ' εὔπτερον ἆγε φαρέτραν,
χὠ μὲν ἔλυσε πέδιλον Ἀδώνιδος, ὃς δὲ λέβητι
χρυσείῳ φορέησιν ὕδωρ, ὁ δὲ μηρία λούει,
ὃς δ' ὄπιθεν πτερύγεσσιν ἀναψύχει τὸν Ἄδωνιν.

15) Winckelmann M. J. 208. vgl. Philostr. im. II, 33. Stat. Theb. II, 738. XII, 492.

16) S. u. IV, n. 31.

17) Vgl. Ausll. z. Tibull. I, 1, 11.

18) Engel Kypros II p. 574 vgl. p. 572.

19) Mus. Borb. IV, 17.

20) Zahn II, 32.

21) Auch der Umstand, dafs er einer Localgottheit sehr ähnlich dargestellt ist, widerspricht dieser Annahme nicht, denn auch diese sind oft durch ihre Attribute den Hauptpersonen gewissermafsen assimilirt. So erscheint der Berggott auf einem Gemälde, das Aktaion vorstellt, wie dieser mit einem Pedum versehen (Goro Wanderungen in Pompeji 11. Müller Denkm. a. K. II, 17, 183), und auf einer Darstellung des Parisurtheils mit Phrygischer Mütze, Hirtenstab und Leier, wie ein zweiter Paris (Mus. Borb. XI, 25).

ren kann, der sich durch auffallendes Mähnenartiges Haar und ein mit Stacheln besetztes Halsband auszeichnet, ganz abweichend von den gewöhnlichen Jagdhunden; ist es etwa ein Hirtenhund? [22])

Mit diesem in der ganzen Composition wie im Detail ausgezeichneten Gemälde ist ein Terracottarelief zu vergleichen [23]). Adonis sitzt auf einem Felsstein und sieht sich wehklagend nach Aphrodite um, welche mit Stephane und Scepter versehen, das Gewand, welches ihren Unterkörper bedeckt, über den linken Arm geschlagen, dem Beschauer den Rücken zuwendet, und die Rechte gegen Eros ausstreckt, der eifrig beschäftigt ist, den verwundeten linken Schenkel des Adonis zu verbinden.

Eine ganz andere Auffassung finden wir wiederum in einem Pompejanischen Gemälde [24]). Auf einem Felsen, über den ein Gewand gebreitet ist, sitzt Aphrodite, das Haupt mit einer Stephane und dem Nimbus geschmückt; ihr Oberleib ist ganz nackt, denn sie hat das Gewand losgemacht und über ihren Schoofs gebreitet, auf welchem sie den liegenden Adonis hält, dessen Beine auf dem Felsen ruhen. Er ist ganz nackt, sein rechter Schenkel ist verbunden, unter dem Verbande tröpfelt das Blut heraus, in der Linken hält er noch zwei Speere; in der Haltung und Geberde beider spricht sich der tiefste, hoffnungslose Schmerz aus, welchen auch Eros ausdrückt, der zwei Speere in der Linken haltend hinter ihnen steht und weinend die Rechte vor das Gesicht hält. So bildet dieses Gemälde ein Vorbild der sogenannten *pietà* der christlichen Kunst. Schwer mit dem Ausdruck dieser Gruppe zu vereinigen ist die Figur eines im Vordergrunde ruhig sitzenden Eros, welcher zwei Speere in der Hand hält, und damit einen Hund zu necken scheint, der vor ihm sitzt und knurrend den Blick auf ihn richtet. Ob diese

---

22) Gerhard sieht in demselben eine Hindeutung auf den Hundsstern, wie den Sonnenlöwen, und eine Hinweisung auf die Naturbedeutung des Adonis.

23) Mus. Chiar. I, tav. A, 9.

24) Mus. Borb. IV, 17.

an sich artige kleine Gruppe in einer tieferen Absicht mit der Gruppe des in Aphrodites Armen sterbenden Adonis verbunden sei, wüſste ich nicht zu sagen [25]).

IV. Endymion — Kephalos.

Der Besuch der Selene bei dem schlafenden Endymion ist ein Gegenstand, welchen man mit besonderer Vorliebe zum Schmuck für Sarcophage wählte; dieser durch die liebende Nähe der Gottheit beseligte Schlaf muſste als das schönste, Allen verständlichste Bild eines sanften und erquickenden Schlummers nach den Mühseligkeiten des Lebens erscheinen, wie auch das Alterthum den Tod häufig aufgefaſst hat [1]). Wir besitzen eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Sarcophagreliefs, welche diese Sage vorstellen, wie gewöhnlich in einer in den Hauptmotiven übereinstimmenden Weise, in den Nebenumständen vielfach wechselnd, so daſs die Vergleichung derselben untereinander lehrreich ist, wenn sie auch nicht zu einem völlig klaren Verständniſs alles hier gerade sehr gehäuften Beiwerks führen sollte. Uebrigens gilt auch hier die Bemerkung, daſs die einfacheren Darstellungen sich durch höheren Kunstwerth auszeichnen, während in dem Maaſse wie die Figuren sich häufen, die schlechtere Ausführung eine spätere Zeit verräth [2]).

---

[25]) Ein anderes Gemälde (Mus. Borb. VII, 4), das ebenfalls auf Adonis gedeutet wurde, hat Wieseler (d. Nymphe Echo p. 13 ff.), wie mir scheint, richtiger für eine Vorstellung des Narkissos erklärt.

[1]) R. Rochette ant. chrét. II p. 23 ff., wo auch darauf aufmerksam gemacht ist, daſs Vorstellungen, wie die schlafende Ariadne von Dionysos, Thetis von Peleus, Ilia von Mars im Schlafe überrascht, schlafende Nymphen in diesem Sinne auf Sarcophagen häufig angebracht wurden, vgl. Böttiger Kunstmyth. II p. 533 ff. Gerhard Beschrbg. Roms I p. 321 f.

[2]) Folgende Sarcophagreliefs sind mir bekannt geworden:
A. im Capitolinischen Museum. Mus. Cap. IV, 24. Hirt Bilderb. 5, 8. Platner Beschrbg. Roms III, 1 p. 187 ff.

Das Hauptmotiv ist bei allen Darstellungen dasselbe. Selene steigt so eben von ihrem still haltenden Wagen herab um auf Endymion zuzugehen, welcher in tiefen Schlaf versenkt da liegt. Er ist als ein Jüngling vorgestellt, entweder mit einer Chlamys bekleidet, welche den gröfsten Theil seines Körpers

---

B. im Vatican. Mus. Pio Cl. IV, 16. Millin gal. myth. 35, 117. Zoega in Welckers Zeitschr. p. 374. Gerhard Beschrbg. Roms II, 2 p. 275.
C. im Campo santo zu Pisa. Lasinio scult. del c. s. 63.
D. in Bordeaux gefunden, jetzt im Louvre. Millin voy. au midi de la France 76. t. IV p. 652 ff. Clarac mus. de sc. 165, 437.
E. Gall. Giustin. II, 110.
F. in der Villa Borghese. Gerhard ant. Bildw. 38. Prodrom. p. 281 ff.
G. in der Villa Pamfili. Braun ant. Marmorw. I, 8. Beschrbg. Roms III, 3 p. 629 f.
H. im Klosterhof von S. Paolo in Rom. Gerhard ant. Bildw. 39. Prodrom. p. 283 f.
I. in Ostia gefunden, jetzt in England. Gerhard ant. Bildw. 36. Hyperbor. Röm. Stud. p. 125 f. Prodrom. p. 278 ff. Cardinali, Atti d. acad. Rom. VIII p. 121 ff.
K. im Vatican. Guattani mon. ined. 1788. Febr. p. X. Gerhard ant. Bildw. 40, 2. Prodrom. p. 285. Beschrbg. Roms II, 2 p. 7.
L. im Capitolinischen Museum. Mus. Capit. IV, 29. Platner Beschrbg. Roms III, 1 p. 244.
M. ehemals in der Villa Borghese, jetzt im Louvre. Clarac mus. de sc. 170, 438.
N. in Ostia gefunden, jetzt in München. Gerhard ant. Bildw. 37. Hyperbor. Röm. Stud. p. 145. Prodrom. p. 280 f. Schorn Glyptothek n. 197.
O. ein Bruchstück im Louvre. Clarac mus. de sc. 170, 236.

Nicht vergleichen können habe ich die Sarcophagreliefs:

P. in Gronovs thes. antt. graec. I, o.
P.* Descript. of the antiq. in Wilton-House p. 18.
Q. Woburn marbles 9.
Q.* Museo Mantovano II, 45.
R. in den Magazinen des Vatican, nach einer von Gerhard mitgetheilten Zeichnung, erwähnt von Braun ant. Marmorw. p. 10.
S. in der Villa Aldobrandini in Frascati,
T. U. im Casino Rospigliosi zwei, vgl. Beschrbg. Roms III, 2 p. 399.,
V. im Palast Rondanini,
W. in der Villa Borghese,
X. Y. in der Villa Pamfili,
} angeführt von Zoega Bassir. II pag. 206 und Cardinali Atti d. acad. Rom. VIII p. 122.

Dagegen gehört noch hieher:

Z. Bruchstück im Vatican. Gerhard ant. Bildw. 40, 1. Prodrom. p. 284 f. Beschrb. Roms II, 2 p. 182.

entblöfst läfst (*ACHILM*), oder einem Gewande, das den untern Theil verhüllt (*BEKNO*), oder mit einer Art Chiton, der ihn mehr oder minder bedeckt (*DFG*). Neben ihm befindet sich meistens sein Hund (*ACDEFGHM*), auch wohl mehrere Ziegen, um ihn als Hirten zu bezeichnen (*DF*). Um den tiefen Schlaf, der ihn umfangen hält, welchen schon seine Lage — er hat meist den Arm über den Kopf geschlagen — ausdrückt, noch deutlicher zu bezeichnen, ist in seiner Nähe auf allen Monumenten der Schlafgott angebracht, allein in verschiedener Weise [3]. Mitunter (*ABT*) erscheint er als ein bärtiger Greis, von würdigem Ansehen, mit Schmetterlingsflügeln (*AB*) oder Adlerschwingen (*T*) am Rücken, mit einem Gewand bekleidet, das den untern Theil des Körpers bedeckt, den obern frei läfst; er sitzt unter einer Eiche (*AT*) [4], und hält in seinem Schoofse den schlafenden Endymion [5]. Mitunter ragt er über dem schlafenden Jüngling mit halbem Leibe hinter einem Stein hervor, bald ein bärtiger Greis mit reichem Haarwuchs (*KL*), das Haupt mit der Linken aufstützend (*KL*) [6], bald jugendlich (*EIMNO*), aber in ein weites, weichliches Gewand, das meist mit Aermeln versehen ist, gekleidet. Dies hat Veranlassung gegeben, diese Figur für eine weibliche zu halten, und demgemäfs auch für eine

---

[3]) Aufser der trefflichen Abhandlung von Zoega (Bassir. II p. 202 ff.), wo auch die hieher gehörigen Monumente behandelt sind, vgl. Böttiger Kunstmyth. II p. 523 ff. Gerhard Prodrom. p. 245 f. Panofka Terrac. p. 86 ff.

[4]) Zoega a. a. O. p. 209 hält diesen Baum als einen schattenreichen für ein besonderes Attribut des Hypnos, beruft sich aber mit Unrecht auf ein Relief (mon. Matt. III, 7, 2), wo nicht Hypnos, sondern ein Satyr unter einer Eiche neben Ariadne erscheint. Auch macht Braun (ant. Marm. p. 6) mit Recht darauf aufmerksam, dafs in Reliefdarstellungen die Eiche der gewöhnliche, unter allen Umständen vorkommende Baum ist, auf dessen Vorhandensein also kein Nachdruck gelegt werden darf. Unter dem Eichbaum kriecht eine Schlange hervor, welche nach einem Schmetterlinge hascht (*A*), eine leicht verständliche und in verwandten Vorstellungen sich wiederholende Vorstellung, vgl. Gerhard Prodrom. p. 258 f. Olfers üb. e. Grab b. Kuman p. 31 f. u. V.

[5]) So ruhen Ariadne und Chloris (nach der wahrscheinlichsten Deutung) auf Pompejanischen Gemälden der Gottheit des Schlafes im Schoofse, s. u. IX.

[6]) Ganz wie die isolirte Figur bei Zoega Bassir. 93.

Schlummergöttin, welche man Pasithea benannt hat, oder besser für die Nacht zu erklären; allein schon Zoega hat bemerkt, dafs bei einigen Reliefs moderne Restauration den Anschein eines weiblichen Körpers hervorgebracht hat, und nicht alle sind genau untersucht, so dafs es sicherer erscheint, überall den Schlummergott in weichlicher Kleidung zu erkennen [7]). Meistens ist derselbe mit Schmetterlingsflügeln am Rücken (*KLMNO*) und kleinen Vogelflügeln am Kopfe versehen (*LN*), die letzteren fehlen *KMO*, wenn die Abbildungen genau sind, was aber ebensowenig der Fall zu sein scheint, als bei *E*, wo Adlerflügel am Rücken und am Kopfe gar keine erscheinen; jegliche Beflügelung mangelt in *I*. In der Regel hält der Gott in der Rechten das Horn, aus welchem er einschläferndes Nafs auf das Haupt Endymions ergiefst [8]) (*EIN* und wahrscheinlich auch *KLMO*, deren Abbildungen nicht genau sind), in der Linken häufig einen Mohnzweig (*IN* und vermuthlich auch *EMO* [9]). Auf andern Reliefs aber erscheint der Schlafgott in der Gestalt eines mit einer Chlamys bekleideten Jünglings, welcher sich über Endymion hinbeugt und aus seinem Horn Schlummer über ihn ausgiefst (*DG*, in *FH* fehlt die rechte Hand), auch pflegt der Mohnzweig nicht zu fehlen (*DFH*). In Rücksicht der Beflügelung herrscht hier grofse Verschiedenheit; bald fehlt sie

---

7) Vgl. u. IX.

8) Valer. Flacc. VIII, 70 ff.

> Somne pater, Somne omnipotens, te Colchis ab omni
> orbe voco, inque unum iubeo nunc ire draconem,
> quae freta saepe tuo domui, quae nubila cornu.

Sil. Ital. X, 352: (Somnus)

> Per tenebras portat medicata papavera cornu.

Stat. Theb. II, 144 f. V, 199. VI, 27. Serv. z. Virg. Aen. VI, 894: *Somnum novimus cum cornu pingi.* Schol. Stat. Theb. VI, 27: *Nam sic a pictoribus simulatur (somnus) ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.* Bei Philostr. I, 27 hat Oneiros ein Horn in den Händen.

9) Dieselbe Gestalt des Schlafgottes erscheint bei Ariadne (s. u. IX *A. G.* vgl. Zoega a. a. O. p. 206, 15), Thetis (Mon. Matt. III, 32. 33. Winckelmann M. J. 110), Ilia (Gerhard ant. Bildw. 40, 2; Mirri terme di Tito 34. Ponce descr. des bains de Titus 29. Müller Denkm. a. K. II, 23, 253), ähnlich auch auf einer noch nicht erklärten Vorstellung bei Lasinio scult. d. campo santo 122.

ganz (*H*), bald finden sich nur am Rücken Schmetterlingsflügel (*F*) oder Adlerschwingen (*G*), dann ist er auch am Haupt, wie am Rücken beflügelt (*D*). Wiederum abweichend ist die Vorstellung des Hypnos auf *C*, wo er als ganz nackter Jüngling mit kleinen Schwingen am Haupt und an den Füſsen[10]) auf Endymion zueilt und das Horn über seinem Haupte leert[11]).

Dem schönen Schläfer gegenüber steht Selene, sie hat entweder ihren Wagen bereits verlassen und schreitet auf ihn zu (*ABCHI*), oder sie steht noch mit einem Fuſse auf demselben, und zögert im Anschauen des Schläfers verloren sich ihm zu nähern (*DEFGKLMNO*). Sie ist häufig durch die Mondsichel kenntlich, welche sich entweder an ihrer Stirn (*ABEHIKLNO*),

---

[10]) Dies steht in bestimmtem Widerspruch mit einer Stelle des Fronto in der Lobrede auf den Somnus (de feriis Alsiens. p. 213 ed Rom. 143. ed. Berol.): *Post id Juppiter alas, non ut Mercurio talares, sed ut Amori umeros (umeris) exaptas Somno adnexuit. Non enim te solis aut talari ornatu ad pupulas hominum et palpebras incurrere oportet (vel) curuli strepitu et cum fremitu equestri, sed placide et clementer pinnis teneris in modum hirundinum advolare, non ut columbae alis plaudere.* Dennoch wird man die Flügel an den Füſsen nicht unpassend finden können als ein Symbol des schnellen, unmerklichen Herannahen des Schlafes, während die Flügel am Rücken, nach Zoega (Bass. II p. 208. Rhein. Mus. VI p. 589) die Idee des Bedeckens, Beschattens ausdrücken. Die Stelle ist auch deshalb merkwürdig, weil sie die Schwingen am Haupte und die Schmetterlingsflügel nicht erwähnt, welche wir fast regelmäſsig auf den Kunstwerken finden. Die ersteren scheinen mir von Welcker (Rhein. Mus. VI p. 589) richtig auf den Flug des Geistes im Traume bezogen zu sein; die letzteren deutete Visconti (Mus. Pio Cl. IV p. 114) auf den leisen und unmerklichen Flug des Schlafes, Zoega (Bass. II p. 208) als Flügel von Nachtfaltern auf den nächtlichen Charakter des Schlafes und wegen ihrer Farben auf die Mannigfaltigkeit der Träume, weshalb er auch (a. a. O. p. 209) die Knaben mit Schmetterlingsflügeln für Träume erklärt, vgl. u. V.

[11]) Eine ähnliche Figur eines jugendlichen, nackten, am Haupte beschwingten Schlummergottes in raschem Lauf mit Horn und Mohnzweig auf einem Relief des Museo Pio Clementino führt Zoega an, a. a. O. p. 210; mit welcher eine Bronzefigur in Florenz (Gall. di Fir. IV, 138) übereinstimmt. Zu vergleichen ist auch ein Relief im Louvre (R. Rochette mon. ined. 5. Clarac mus. de sc. 222, 58), wo Hypnos jugendlich, ganz nackt, aber ohne Flügel, mit einem Mohnstengel herbeieilt; auf einem andern (Clarac mus. de sc. 192, 493) schwebt er als nackter Flügelknabe mit Horn und Mohnzweig über der Schlafenden. Ob Böttiger (Kunstmyth. II p. 537) mit Recht auch bei S. Bartoli sepolcri 59. pictt. append. 3 den Schlafgott erkennt, ist mir nicht ausgemacht.

oder an ihren Schultern (*CG*)[12] befindet; einmal hält sie noch eine Fackel in der Linken (*D*). Sie ist meist in einen ärmellosen Chiton gekleidet, welcher mitunter die rechte Schulter (*CFGKN*), auch wohl die ganze Brust (*IL*) enthüllt, dabei hält sie ein Gewand mit den Händen, welches sich bogenförmig über ihrem Haupte bauscht, das gewöhnliche Kennzeichen der Luft- und Lichtgottheiten[13]. Nur ein Sarcophag, der auch sonst manches Besondere hat (*H*), macht eine Ausnahme. Hier ist sie nämlich in ein weites Gewand und aufserdem in einen faltenreichen Schleier gehüllt, welcher Kopf, Rücken und Arme bedeckt; offenbar war es die Absicht sie *nubentis habitu* darzustellen, wie denn auch die Vereinigung mit Endymion in besonderer Weise ausgedrückt ist. Eine weibliche Gestalt, über deren Haupt ein bogenförmiges Gewand wallt, hält Selene mit der Linken umfafst, stützt mit der Rechten den Arm derselben, und geleitet so die herabschwebende dem Endymion zu, neben ihr schwebt Eros. Gerhard (Prodrom. p. 283) erklärt sie für die Nacht mit einem Traumgott, Zoega (bei Gerhard a. a. O. p. 284) für Aphrodite; soviel ist klar, dafs sie die Stelle einer Nympheutria oder Pronuba vertritt[14], womit indessen Gerhard's Benennung wohl zu vereinigen ist. Hinter Selene erblickt man eine sitzende weibliche Figur, deren Körper von einem flatternden Gewand fast ganz unverhüllt gelassen wird, an sie angeschmiegt einen Knaben, gewifs mit Recht von Gerhard auf Aphrodite gedeutet. Ueber der Gruppe der Selene sind einander gegenüber zwei schwebende, flügellose Jünglinge angebracht, welche jeder ein bogenförmig wallendes Gewand haben, das ihren Körper nicht bedeckt; die Sterne neben ihnen lassen sie als personificirte Gestirne nicht verkennen[15]. So reich

---

12) Ebenso bei dem Gotte *Μήν*, Lunus. Müller Arch. § 400, 2. Streber num. gr. ined. p. 169 ff. M. J. d. J. I, 49 A, 7.

13) Cardinali Atti d. acad. Rom. VIII p. 126. Dieselbe Figur mit bogenförmigem Gewand und der Mondsichel mit der Inschrift LVNAE an einem Altar, Maffei Mus. Veron. 69, 4.

14) Vgl. d. Nympheutria auf dem Wandgemälde Mus. Borb. II, 59. R. Rochette choix de peint. 1.

15) Ungeflügelte Knaben sind die Sterne auch auf dem schönen Vasenbild, mus. Blacas 17. 18, sonst freilich meist geflügelt, vgl. Welcker Rhein. Mus. VI p. 588.

ausgestaltet und wie eine Vermählung behandelt finden wir sonst diese Vereinigung nicht, deren erotischer Charakter gewöhnlich durch die Gegenwart mehr oder minder zahlreicher Eroten bezeichnet wird. Nicht selten ist einer derselben beschäftigt mit seiner Fackel die Schönheit des Endymion zu beleuchten (*DEF GIM*), oder das ihn verhüllende Gewand zu entfernen (*KLN*) [16], wobei denn wohl ein zweiter schalkhaft auf den Schläfer hinweist (*GILN*); Selene dagegen wird von einem (*ABDE*) oder zwei Eroten (*M*) demselben entgegengeführt, oder geschoben (*ILNO*), wobei mitunter auch eine schwebende weibliche Figur thätig erscheint (*FG*) [17]. Andere Eroten machen sich mit dem Gespann der Selene zu schaffen; einer steht wohl in dem von ihr verlassenen Wagen (*ABCI*), selbst vom Schlummer überwältigt (*N*), ein anderer ist auf die Pferde gestiegen, und sucht mit grofsem Eifer, der eine sehr heitere Wirkung hervorbringt, sie bei den von ihm ergriffenen Zügeln festzuhalten (*ABCDEFGIKLN*), wobei ihm ein zweiter behülflich ist, der die Pferde an den Beinen festzuhalten sich bemüht (*K*) [18]. Selene nämlich erscheint, abweichend von dem Gebrauche der älteren Griechischen Kunst, welche sie reitend darstellte [19], hier, wie auf Werken der späteren Kunst überhaupt [20], auf einem mit zwei Pferden bespann-

---

16) So auch auf der Gemme bei Ekhel (choix de pierres grav. 33) vgl. u. n. 69.

17) Diese ist auch auf *L* vorhanden, aber ruhig in der Luft schwebend, ohne wie in *FG* den Schleier der Selene zu erfassen, und ähnlich, wie es scheint, auf *EM*.

18) Es sind auch wohl noch mehr Eroten gegenwärtig, um jeden Raum zu erfüllen (*DF*). Auch sind sie mitunter nicht geflügelt (*AFH*), was aber schwerlich eine bestimmte Bedeutung hat, sondern wohl eher einer Nachlässigkeit zuzuschreiben ist, vgl. u. VIII, Exc. VI. Ferner zeigt sich auch darin eine Verschiedenheit, dafs manche eine Fackel haben, andere nicht, was aber nur Sache der Willkühr zu sein scheint. Die Benennung von Phosphoros und Hesperos ist allerdings sehr nahe liegend, allein wegen der Mehrzahl der Flügelknaben, deren Bedeutung doch auch entschieden erotisch ist, wiederum bedenklich.

19) S. Gerhard üb. d. Lichtgottheiten auf Kunstw. p. 6.

20) Admir. 22. 23; Hirt Bilderb. 5, 3, 7; Mus. Borb. VII, 48; Passeri lucern. I, 84. 92; Gall. di Fir. V, 11, 1. 2. Burmann z. Anth. Lat. I p. 469.

ten Wagen, wie Helios mit einem Viergespann[21]). Nur der bereits erwähnte Sarcophag (*H*) macht auch hier eine Ausnahme, und giebt derselben einen mit zwei Rindern bespannten Wagen, was auch anderweitig aus Stellen der Alten, wie aus Kunstwerken gerechtfertigt wird[22]).

Vor dem Gespann steht in der Regel (*BCDEFGHILMN*) eine weibliche Figur, welche dasselbe hält, in einem kurzen, gegürteten Chiton, mitunter nach Art der Amazonen mit entblöfster Brust (*DG*), und mit Jagdstiefeln bekleidet, in der Hand hie und da einen Stab oder eine Peitsche (*BIN*), einmal einen Kranz (*L*) haltend. Auf den meisten Reliefs ist sie mit grofsen Schulterflügeln versehen (*BEGHILMN*), einige zeigen sie ungeflügelt (*CDF*). Ihre Stellung ist verschieden, bald steht sie ruhig vor den stille stehenden Pferden (*BCEHLN*), oder wo diese muthig ansprengen, sucht sie dieselbe in einer durch die gröfsere Kraftanstrengung hervorgerufenen bewegten Stellung zur Ruhe zu bringen (*DFGIM*). Die Bedeutung dieser Figur, wie fast immer die der allegorischen Flügelgestalten, ist sehr schwer zu bestimmen[23]). Gerhard erklärt sie bald für Nike (Beschrbg. Roms II, 2. p. 275), bald für Iris (Prodrom. p. 278. 281. 282. 283);

---

21) Beispiele, wo Helios mit einem Zweigespann vorkommt, führt Lajard an, Nouv. Ann. II p. 53 f.

22) Vgl. Muncker z. Fulgent. myth. I p. 24. Gesner z. Claudian. rapt. Pros. III, 403. Böttiger Kunstmyth. I p. 319 f. Lajard Nouv. Ann. II p. 56 ff. Müller antt. Antioch. p. 86. So auf Reliefs (vgl. Millin voy. au midi 76. Clarac mus. de sc. 166 [Seitenfläche von *D*]; im oberen Raume auf *G*; Gerhard ant. Bildw. 61); dem Diptychon bei Millin voy. au midi 3. Mon. inéd. II, 51. gall. myth. 34, 121; Gemmen (z. B. Müller Denkm. a. K. II, 16, 176; Münzen, Böttiger a. a. O. 4, 6. Nouv. Ann. 13, 8. 9. vgl. Lajard a. a. O. p. 57).

23) Die Stelle des Statius (Theb. XII, 307 f.), wo Juno zur Luna sagt:

Hunc quoque, qui curru madidas tibi pronus habenas
ducit, in Aonios vigiles demitte Soporem,

so wie die des Claudianus (bell. Gild. 213 f.):

Humentes iam Noctis equos Lethaeaque Somnus
frena regens tacito volvebat sidera curru,

können hier natürlich nicht in Betracht kommen, wohl aber möchte man sie auf das eben (n. 22) erwähnte Diptychon anwenden, wo ein nackter bärtiger Mann mit Schwingen an der Stirn die Zügel vom Gespann der Selene führt.

Böttiger (Kunstmyth. II p. 534) für eine Schicksalsgöttin; Visconti (Mus. Pio Cl. IV p. 117) für eine Hore, welche Erklärung gewöhnlich angenommen [24]), und neuerdings von Braun (ant. Marmorw. p. 10) in dem Sinne gebilligt worden ist, dafs das Anhalten durch die Hore als eine der Göttin gewährte Gunst bezeichnet werde, und dieses scheint auch mir das Wahrscheinlichste. Merkwürdig ist es, dafs auf einem von Braun erwähnten Sarcophag (*R*) ein Dioskur die Pferde hält, neben welchem eine Frau mit bogenförmig gewölbtem Gewande und einer Fackel erscheint, nach Brauns scharfsinniger Deutung Eos, welche der liebenden Göttin die Augenblicke der Wonne zu verkürzen droht. Dieselbe erkennt er auch in der bereits (p. 57) erwähnten heranschwebenden weiblichen Figur, welche den Schleier der Selene erfafst, als wolle sie dieselbe mahnen, dafs sie nicht säumen dürfe (*FG*). Dagegen erscheint auf denselben Reliefs (*FG*) auf der andern Seite der Selene ein geflügelter Jüngling, ein Mal mit einer Fackel (*G*), welcher sie dem schlafenden Endymion zuführt. Gerhard (Prodrom. p. 282) erklärt ihn für Hymenaios [25]), insofern ganz richtig, als er die Liebenden vereint; im Gegensatz gegen Eos erklärt ihn Braun für den Abendstern, der jene Vereinigung begünstigt, wie die Morgendämme-

[24]) Gerhard (Hyperb. Röm. Stud. p. 146) bemerkt dagegen, dafs diese Figur mit einem Halbmonde am Haupte versehen sei (*HN*), was eben so sehr gegen seine Deutung auf Nike oder Iris sprechen würde. Allein es scheint auf einem Irrthum zu beruhen, mindestens ist auf den Abbildungen nur eine Haarschleife über der Stirn sichtbar, keine Mondsichel.

[25]) Vgl. die ähnliche Figur auf dem Vermählungssarcophag bei Gerhard ant. Bildw. 74. Auf einem Sarcophag, welcher die Aussendung des Triptolemos vorstellt (Montfaucon ant. expl. I, 45, 1. Müller Denkm. a. K. II, 10, 117. Gerhard ant. Bildw. 310, 1, 2), gewahrt man an der einen Seite eine Frau mit Bogenförmig flatterndem Gewand auf einem Zweigespann, das über der liegenden Gaia emporsteigt, vor den Pferden steht sie beim Zügel fassend eine Frau mit geschürztem Chiton, flatterndem Peplos, in der Linken die Peitsche, ohne Flügel. Welcker (Zeitschr. p. 102) erkennt hier Kore, deren Wagen Hore führt, Müller (a. a. O. p. 12) Kore mit Selene, Gerhard (Prodrom. p. 400) Kore mit Iris; nach der Analogie der besprochenen Darstellungen kann die Frau auf dem Wagen wohl nur Selene sein mit einer Hore. Vermuthlich war ursprünglich derselben auf der andern Seite Helios gegenübergestellt, vgl. u. Excurs II n. 43.

rung die Liebenden trennt. Während also hier diese beiden verschiedenen Momente angedeutet sind, sehen wir auf dem oben erwähnten Relief (*H*) unter dem Schutze der Nacht die innige Vereinigung der beiden Liebenden hervorgehoben [26].

Unter dem Wagen der Selene [27]) befindet sich mitunter eine liegende weibliche Figur mit nacktem Oberleib; meistens hält sie ein Füllhorn mit Früchten (*DEFGM*), welches sie auf unzweideutige Weise für Gaia erkennen läfst, welche in analoger Vorstellung auch sonst erscheint [28]); das ungewöhnlichere Attribut einer Schlange, welche wir ebenfalls in ihrer Hand sehen (*I*) widerspricht dieser Deutung nicht [29]). Allein auf einem Relief (*H*) gewahrt man neben der weiblichen Figur einen Seedrachen [30]) und ihr zur Seite einen bärtigen Wassergott mit einer Muschel, so dafs hier, wie oft, der Weg der Selene übers Meer angedeutet ist.

Durch einige Ziegen ist, wie schon gesagt, der Hirtenstand des Endymion, durch einige Bäume [31]) die ländliche Gegend

---

26) Auf dem Felsen neben Endymion sitzt eine Eule (*O*) als Nachtvogel. In derselben Bedeutung zeigt sie sich auch auf einem Spiegel (Gerhard Etr. Spiegel 72) und auf Münzen, vgl. Élite céram. II p. 15.

27) Dieser Wagen steht auf einem Relief (*A*) vor einem stattlichen Portal, welches mit Victorien und anderen Verzierungen geschmückt ist. Dafs die Höhle des Berges Latmos nicht damit angedeutet werden solle, wie Bottari (Mus. Cap. IV p. 120) meinte, ist einleuchtend. Visconti (Mus. Pio Cl. IV p. 118 ff.) erklärte sie für die Pforten des Himmels, durch welche die Seelen auf und absteigen, und diese Deutung ist von Braun (ant. Marmorw. p. 11) angenommen und durch den auf einem Sarcophag (*G*) angebrachten Abschnitt des Thierkreises unterstützt. Böttiger (Kunstmyth. II p. 535) glaubte, Selene hole Endymion auf ihren Wagen um ihn durch den Ehren- und Triumphbogen in die ätherischen Sitze zu führen, was in der Sage nicht begründet erscheint.

28) So in den meisten Vorstellungen vom Raube der Persephone; bei Prometheus, Mus. Capit. IV, 25; Gerhard ant. Bildw. 61; Ariadne, Gerhard ant. Bildw. 112; Mars und Ilia, Gerhard ant. Bildw. 118; Phaethon, Maffei Mus. Veron. 71, 1; Winckelmann M. J. 43; Clarac mus. de sc. 210, 42 u. sonst.

29) Aehnlich Clarac mus. de sc. 216, 31.

30) Vgl. Clarac mus. de sc. 210, 42; Gerhard ant. Bildw. 81, 6.

31) Auf einem Relief (*C*) hat Eros an einen der Bäume, welcher neben dem Wagen der Selene angebracht ist, seinen Bogen und

angedeutet, beides aber zum Theil noch weiter ausgeführt. Das Local ist nach dem herrschenden Gebrauch der alten Kunst durch die Anwesenheit der Ortsgottheit bezeichnet, welche in ruhender Stellung in kleinerer Figur oben angebracht ist, bald ein sitzender Greis [32]) mit einem Zweig (*GN*) auch wohl mit einem Thierfell bekleidet (*L*), bald ein sitzender Jüngling [33]) (*DO*), der mitunter zu schlafen scheint (*EM*). Auf einem Relief ist ihm eine weibliche Figur zugesellt, welche sich vertraulich auf ihn stützt, und deren Rede er zu horchen scheint (*H*). Eine ähnliche Gruppe findet sich auf Reliefs auch bei dem Parisurtheil (M. J. d. J. III, 29), und dem Besuch des Mars bei Ilia (Gerhard ant. Bildw. 40), wo die Deutung erschwert wird sowohl durch das Löwenfell und die Keule, welche dem Gott einen Herakleischen Charakter geben, als das Zeusartige Gepräge des Kopfes. Gerhard, welcher das zweite Relief auf Peleus und Thetis bezog, glaubte, es sei hier ein drittes heroisches Liebespaar, Herakles und Hebe angedeutet (Prodrom. p. 286), was gegen alle Analogie wäre. Böttiger (Kunstmyth. II p. 536), der die Hauptvorstellung richtig auf Mars und Ilia deutete, meinte, es seien Herakles und Hebe, welche von Unsterblichkeit sprechen, was auch nicht sehr annehmlich ist. Bei dem Urtheil des Paris nahm Braun (Ann. XIII p. 87 ff.) wegen des Ausdrucks des Kopfes an, die Gottheit sei Zeus, obgleich er die Verwandtschaft mit der gewöhnlichen Darstellung der Ortsgottheiten und die durch die Gegenwart der durch ein Pedum als ländliche Nymphe bezeichneten weiblichen Figur hervorgerufene Schwierigkeit anerkannte. Ich glaube, die naheliegende Forderung, für diese offenbar zusammen gehörigen Vorstellungen eine gemein-

---

Köcher aufgehängt. Als eine Bezeichnung der ländlichen Gegend verdient auch die angelehnte Priaposherme angeführt zu werden, an welche der Hund des Endymion angebunden ist (*A*), wie solche sich öfter findet, z. B. in Reliefs (Zoega Bass. 37; Mus. Napol. II, 29. Clarac mus. de sc. 115; Gerhard ant. Bildw. 111); Gemälden (Mus. Borb. VI, 55; Zahn II, 30). Gerhard scheint mir nicht mit Recht darin die Andeutung eines gestörten Opfers zu sehen (arch. Ztg. I p. 89).

[32]) Vgl. Mon. Matt. III, 37. Mus. Pio Cl. V, 25.

[33]) Vgl. Clarac mus. de sc. 115, 215. Mus. Napol. I, 14; Mon. Matt. III, 11, 1. R. Rochette M. J. 7, 1.

same Erklärung zu finden, kann am besten durch die Annahme erfüllt werden, dafs ein Ortsgott vorgestellt sei. Die augenfällige Aehnlichkeit mit Herakles kann man vielleicht dadurch erklären, dafs dieser häufig als ein ländlicher Gott verehrt wurde, und von ihm daher die Züge entnommen werden konnten, den Gott des Landes zu charakterisiren [34]. Die Verbindung einer

---

[34]) Herakles als ländlicher Gott (*agrestis* bei Stat. silv. III, 1, 10) wurde unter dem Beinamen Rusticus verehrt (Lamprid. Commod. 10), besonders von Hirten (epigr. adesp. 269. Anth. Plan. IV, 123; Eryc. Cyzic. 4. Anth. Pal. IX, 237). Als Aufseher der Heerden stellt ihn ein schönes Relief vor (Winckelmann M. J. 67. Schorn Glyptoth. 131), und seine Statue sehen wir bei einer Hirtenscene aufgestellt (Mus. Pio Cl. IV, 25 b). Daher wird er besonders mit Silvanus zu gemeinsamer Verehrung verbunden, sowohl in Inschriften (Zoega Bassir. II, p. 115) als Kunstwerken, wie auf einer Ara (Mus. Chiaram. I, 21). Zu ihnen kommt auf einem Relief im Louvre (Clarac mus. de sc. 164. descr. 293), vielleicht demselben, welches nach Zoega (a. a. O.) sich einst in der Villa Albani befand, Diana hinzu, eine Gottheit, die Wachsthum und Gedeihen der Bäume und Thiere, wie jene, befördert (Müller Dor. I p. 376 ff.). Alle drei finden wir mit den Nymphen vereint auf einem Votivstein (Spon miscell. II, 7 p. 32. Fabretti de aquaed. p. 101. Mon. Matt. III, 53, 1. Mus. Pio Cl. VII, 10. Millin gal. myth. 81, 476. s. Taf. 4, 1.), der nach der Inschrift

TI · CLAVDIVS · ASCLEPIADES
ET · CAECILIVS · ASCLEPIADES
EX · VOTO NYMFABVS · D · D

zunächst den Nymphen gesetzt war (vgl. Panofka üb. e. Anzahl Weihgesch. p. 26 f.). Ohne diese Wasserspenderinnen konnte weder Land noch Vieh gedeihen, daher mit ihnen ganz natürlich die Götter verbunden werden, unter deren Obhut beide stehen. Artemis aber wird besonders mit den Quellen in nahe Verbindung gebracht (Müller a. a. O.), als Geberin heilender Quellen in Tifata (Gori z. Doni Inscr. p. 12. Ruhnken z. Vell. Pat. II, 25), und warmer unter dem Namen Thermaia in Lesbos (Böckh C. J. 2172) verehrt. Ebenso auch Herakles, der als Verleiher von Quellen (Paus. II, 32, 4), besonders heifser (Orelli inscr. 1560. Gerhard auserl. Vasenb. II p. 162) angesehen wurde, was seinen Charakter als Localgott noch mehr hervortreten läfst. Hercules und Silvanus allein mit den Nymphen vereinigt fanden sich auf einer Ara, welche bei Gruter 43, 3 erwähnt ist. Als Hirtengott wird Herakles auch mit Hermes verbunden (Antip. Sidon. 28. Anth. Pal. IX, 72), mit dem man ihn auch als schützenden Wegegott (epigr. adess. 290. Anth. Plan. IV, 124) vereinigt dachte (Leonid. Tar. 29. Anth. Pal. IX, 316. vgl. Clarac mus. de sc. 135, 153). So sehen wir beide zusammen auf einer Anhöhe stehen, an deren Fufse ein Flufsgott gelagert ist, ihm zu beiden Seiten, Hylas von den Nymphen entführt, und die Chariten,

Nymphe mit dem Ortsgotte hat an sich nichts Befremdendes, sie ergänzen sich gegenseitig und drücken erst in ihrer Vereinigung vollständig die Natur des Landes aus; die Art und Weise, wie sie hier zusammengestellt sind, scheint mir ein hauptsächlich künstlerisches Motiv zu sein [35]). Um die Theilnahme auszudrücken, welche diese wunderbare Begebenheit erregt, waren zwei mit einander im Gespräch begriffne Figuren weit geschickter, als eine einzelne, welche dagegen sehr passend benutzt ist, um eine ganz andere Vorstellung auszudrücken, indem man sie schlafend vorstellte, wie wir sagen würden: Die ganze Natur schläft. Derartige Motive kann übrigens die Malerei noch reicher anwenden als die Sculptur, weshalb wir bei Philostratos

---

über deren Bedeutung ich anderswo sprechen werde. Das Relief, welches mit dieser Vorstellung geschmückt ist (Mus. Capit. IV, 54. Millin gal. myth. 127, 475. s. Taf. 4, 2), ist nach der von Marini (Atti de frat. Arv. p. 376) unzweifelhaft richtig hergestellten Inschrift

EPITYNCHANVS MAVRELI CAES LIB ET ACVBICVLO
FONTIBVS
ET NYMPHIS SANCTISSIMIS TITVLVM EX VOTO
RESTITVIT

wiederum den Quellgöttinnen gewidmet, Hercules und Mercurius sind hier also auch die schützenden Ortsgottheiten (vgl. Panofka a. a. O. p. 29 f.). Auf beiden Reliefs ist Hercules mit der Geberde eines ἀποσκοπεύων vorgestellt, welche besonders ländlichen Gottheiten zukommt (Müller Arch. § 335, 7). Auf dem letzten trägt er, wie auf einem schon erwähnten (Winckelmann M. J. 67) einen Baumast, (vgl. Mus. Borb. XIII, 11) welches ihn dem Silvanus noch mehr nähert, welcher nicht selten so vorgestellt wird (z. B. Clarac mus. de sc. 224); daher der Beiname Dendrophorus, sowohl dem Silvanus (Orelli 1602) als Hercules (Gruter 129, 16. 1074, 4) beigelegt wird, ja Hercules führt sogar selbst den Beinamen Silvanus auf einer Inschrift (Visconti mon. Gabini p. 151). Besonders verbreiteten die Römischen Legionen den Cultus des Hercules, welcher in mannigfacher Beziehung von ihnen verehrt wurde, wobei häufig die Function einer Localgottheit zu Grunde lag, wie z. B. bei dem den Steinbrüchen vorstehenden Hercules Saxanus, vgl. Osann, Zeitschr. f. AW. 1837 p. 385 f. Lersch Centralm. II p. 27 f. Rhein. Jbb. VII p. 43 f. Mir scheint das Angeführte genügend, um zu erklären, dafs man der Gottheit einer waldigen Berggegend Züge vom Herakles gab.

35) Auch auf einem Prometheusrelief (Clarac mus. de sc. 216, 768) ist eine ähnliche Gruppe angebracht, ein bärtiger Gott mit Baumast und Urne und neben ihm eine weibliche Figur, die sich ebenfalls auf die Urne stützt und ihm zugekehrt steht. Am Ende wird die arg verstümmelte Gruppe auf dem Parisrelief (R. Rochette M. J. 50. M. J. d. J. III, 3. Ann. XI tav. H) auch dieselbe Bedeutung haben.

und in den Pompejanischen Gemälden Aehnliches häufig finden [36]. Wir finden den Berggott — denn dafs der Latmos vorgestellt sei, ist kein Grund zu zweifeln, — auch in etwas anderer Weise vorgestellt, als den Ursprung von Quellen und Strömen, eine Urne haltend (*F*) [37], und ich möchte vermuthen, dafs die liegende Jünglingsfigur des einen Capitolinischen Sarcophags (*A*) nicht einen Kranz hält, sondern dafs man dafür den Rand eines Gefäfses angesehen hat, um so mehr, da auf dem so sehr ähnlichen Sarcophag (*B*) an derselben Stelle eine liegende Nymphe mit ihrer Urne erscheint. Aufser dieser Localgottheit finden wir auch noch zwei Nymphen gegenwärtig (*DFGHI*), bald neben Endymion (*D*), bald auf der entgegengesetzten Seite (*FGHI*), mit nacktem Oberleib, durch Schilfbekränzung (*DFI*), Schilfstengel in den Händen (*D*) und Wasserurne (*I*) als Nymphen des quellreichen Wiesengrundes bezeichnet [38], wie er dem Hirten zur Weide dient [39]. Mitunter erscheint an dem andern Ende eine Hore mit vollem Fruchtschurz (*EFG*), wie wir diese nicht selten an den Ecken der Sarcophage finden [40], mehr, wie es scheint, um die Darstellung gefällig abzuschliefsen, als mit einer bestimmten Bedeutung in jedem einzelnen Falle.

Um das Hirtenleben des Endymion näher zu charakterisiren, ist nicht selten die Figur eines von seiner Heerde umgebenen Hirten hinzugefügt (*BDEFGILM*). Meistens ist dieser als bejahrter Mann dargestellt, mit der Exomis [41] bekleidet, und durch den Hirtenstab (*EGIM*) [42] so wie die umgehängte Tasche

---

36) S. o. II, n. 8.

37) Vgl. Winckelmann M. J. 92.

38) Eine derselben hat auf *G* ein Kopftuch, wie eine Nymphe auf dem Relief Mon. Matt. III, 32.

39) Ebenso sind sie auf dem so eben (n. 35) angeführten Relief beim Parisurtheil gegenwärtig.

40) Horen an beiden Ecken der Vorderseite von Sarcophagen finden sich gall. Giust. II, 134; Mus. Pio Cl. IV, 44; Clarac. mus. de sc. 192, 780; Gall. di Fir. IV, 97; 152, vgl. Welcker Zeitschr. p. 87; an der einen Ecke Mus. Capit. IV, 23. Vgl. Müller Archäol. § 397, 2.

41) Dio Chrys. LXXII, 1 p. 627 M.: *εἴ τινα ἴδοιεν — ποίμενος ἐξωμίδα ἢ διφθέραν ἐνημμένον*. Vgl. u. VIII, n. 17. Die spitze Mütze, welche er auf *M* trägt, hat Pan auf einer Münze (cab. Allier de Hauter. 11, 5), ein Hirt bei Panofka Bilder ant. Lebens 14, 3.

42) S. u. X, n. 33.

(*DFGI*)[43]) näher bezeichnet. Vor ihm ist sein Hund, den er mitunter liebkoset (*EIM*)[44]), einmal hat er eine Schaale zum Melken in der Hand (*L*), oder auch ihn hat der Schlaf übermannt und er sitzt mit gestütztem Haupt ruhig da (*DFG*); um ihn her sind Schafe oder Ziegen zerstreut. Auf einem Relief ist es ein Jüngling mit dem Hirtenstabe, welcher den Kopf auf das hochgestellte rechte Bein stützt und fest schläft (*B*). Diese Vorstellungen ländlichen Hirtenlebens sind zum Theil noch auf den Seitenflächen fortgeführt, wo bald ein junger Hirt entweder nachdenklich auf seinen Stab gestützt steht (*DG*) oder schlummernd[45]) sitzt (*B*), vor ihm der Hund und die Heerde (*BDG*), bald ein bärtiger Hirt in ähnlicher Stellung mit einem schlafend daliegenden unter einer Heerde von Pferden, Rindern und Schafen erscheint (*I*).

Mit dieser so reich ausgestatteten Darstellung der dem Endymion sich nahenden Selene ist auf einigen Reliefs die folgende Scene der auf ihrem Wagen davon eilenden Selene verbunden (*ILMN*), welche sich auf einem Relief (*Z*) isolirt dargestellt findet. Sie hat so eben den Wagen bestiegen, die Pferde von der weiblichen Flügelfigur geleitet eilen fort, über ihnen schwebt ein Flügelknabe mit der Fackel, der hier gewifs das Gestirn bezeichnet, unter denselben ist die Erde mit halbem Leibe hervorragend (*L*)[46]) oder liegend mit Füllhorn (*I*) oder mit Blumen gefülltem Schoofse (*N*), oder auch ein liegender Flufsgott (*M*) sichtbar. Dieser Vorstellung ist nun auf einem Relief (*I*) die des Helios entgegengesetzt, welcher Strahlenbekränzt, mit der Peitsche in der Hand, auf einem Viergespann über einen liegenden Flufsgott[47]) weg emporsteigt; vor ihm her

[43]) Vgl. Clarac mus. de sc. 113; M. J. d. J. II, 27. Köhler l'alectryonophore p. 14.

[44]) Dieselbe Figur auf einem Relief mit einer ländlichen Scene, Mon. Matt. II, 87, 3.

[45]) Vgl. die ähnliche Figur auf christlichen Kunstwerken, Lasinio scult. del campo Santo 68; Aringhi Rom. subterr. I p. 197; II p. 123; Buonarruoti vetri 4, 1.

[46]) Gall. Giust. II, 106; Zoega Bass. 55. O. Jahn arch. Aufs. p. 61.

[47]) Wie hier der Flufsgott und die Erde einander entgegengesetzt sind, wie Helios und Selene, so sieht man sie je einem der

fliegt ein Flügelknabe mit der Fackel. Man kann dies als das natürliche Gegenbild der forteilenden Selene ansehen, und da seit Pheidias häufig, namentlich auch auf Sarcophagen, Helios und Selene einander entgegengestellt werden, um gröfsere Compositionen abzuschliefsen und einzufassen, findet dieser künstlerische Gebrauch hier seine natürliche Anwendung [48]). Allein wir finden diese beiden einander entgegengesetzten Gottheiten noch auf eine eigenthümliche Weise näher mit der Haupthandlung in Verbindung gesetzt. Auf zwei Sarcophagen (*FG*) erscheinen im obern Raum in einer Linie mit dem Berggotte und in kleineren Dimensionen, wie dieser, von der einen Seite Helios auf seinem Viergespann, ihm voraufeilend ein Flügelknabe mit der Fackel, auf der anderen Seite Selene auf einem mit zwei Pferden (*F*) oder Rindern (*G*) bespannten Wagen davon eilend, auch sie von einem Fackeltragenden Flügelknaben begleitet (*F*). Zwischen beiden befindet sich jene schwebende weibliche Figur, welche Braun für Eos erklärt, und die Richtigkeit dieser Deutung bestätigt sich jetzt; denn ihrer kleineren Dimension nach gehört die Figur zunächst in diese Reihe, und da kann ihre Bedeutung, wie sie dem Helios voranschwebt, gar nicht zweifelhaft sein. Diese obere Figurenreihe drückt also einfacher denselben Inhalt aus, welchen das berühmte Vasenbild darstellt, wo Selene sich entfernt, Eos den schönen Kephalos entführt, während vor dem aufsteigenden Helios die Gestirne ins Meer tauchen [49]); in mythischer Fassung den Sonnenaufgang in seinen einzelnen Erscheinungen. Auch der Berggott gehört in diese Reihe, er ist die Scheide des verschwindenden Mondes und der aufgehenden Sonne, und fehlt auch auf dem Vasenbilde nicht [50]). Durch

---

Dioskuren zugeordnet (Lasinio scult. d. campo santo 101.) Sonst sind sie nicht selten einander gegenübergestellt, Gall. Giust. II, 99; Mon. Matt. III, 51; Winckelmann M. J. 43; Zoega Bass. 111; Lasinio scult. d. campo santo 137; Braun ant. Marmorw. II, 10.

48) S. Excurs II.

49) Mus. Blacas 17. 18. R. Rochette M. J. 73. Gerhard üb. d. Lichtgotth. 1, 2. M. J. d. J. II, 55, a. b. Creuzer Symb. II, 3. Taf. 6, 32.

50) Zwischen der den Kephalos entführenden Eos und dem aufsteigenden Helios erscheint hinter einer Anhöhe halb versteckt neben einem Baum ein bekränzter Jüngling, der erstaunt dem Raube

die Geberde der Eos ist nun die Hauptbegebenheit mit dieser oberen in eine gewisse Verbindung gesetzt, so dafs sie, obgleich jene Figuren — wie dies auch durch den unter dem Sonnenwagen angebrachten Abschnitt des Thierkreises (*G*) angedeutet ist [51]) — eine mehr kosmische Bedeutung haben im Gegensatz gegen die mythische Behandlung des Hauptgegenstandes, doch als demselben Ideenkreise angehörig bezeichnet wird, zugleich aber wie aus einem Rahmen heraustritt. Denn aus dem täglichen Wechsel von Tag und Nacht, dem regelmäfsigen Auf- und Untergang der Gestirne tritt nun dieser Aufenthalt der Selene, ihr liebevolles Verweilen bei Endymion als eine ganz aufserordentliche und wunderbare Begebenheit hervor [52]).

Noch ist eine merkwürdige Erscheinung auf einigen dieser reichhaltigen Vorstellungen zu erwähnen. Man sieht nämlich im obern Raum eine nackte weibliche Figur mit bogenförmig flatterndem Gewande auf einem Krebs reiten (*FZ*). Da nach Zoegas Versicherung die oben für Aphrodite erklärte Figur (*H*) auch einen Krebs in der Hand hält, so wird auch diese Figur für Aphrodite zu erklären sein; aber die Bedeutung der ganzen Vorstellung ist noch nicht aufgeklärt. Die naheliegende Deutung, dafs sie sich aufs Horoskop des Verstorbenen beziehe, wie Müller (Archäol. §. 397, 2) meinte, wird dadurch unwahrscheinlich, dafs dasselbe Zeichen sich mehrmals wiederholt. Vielmehr

---

zusieht. R. Rochette (M. J. p. 401) erklärte ihn für einen *jeune initié*; Panofka (mus. Blac. p. 50), Welcker (Rhein. Mus. II p. 134 f. Ann. XIV p. 216), Gerhard (Lichtgotth. p. 5) für Pan, Braun (Ann. X p. 270. XII p. 155 f.) für einen Genossen des Kephalos; ich erkenne darin den Gott des waldigen Gebirges, über dem die Sonne aufgeht.

51) Vgl. unten Exc. II, n. 41.

52) Auf der einen Seitenfläche ist Selene auf einem von Stieren gezogenen Wagen vorgestellt (*D*); auf der eines andern Sarcophags (*G*) neben einem bärtigen Flufsgotte mit Füllhorn (M. J. d. J. III, 3; Buonarruoti medagl. p. 328; 430; Millin gal. myth. 66, 245) ein Windgott, der die Muscheltrompete bläst. Diese sind häufig mit Sonne und Mond vereinigt, wie auf einer Lampe (S. Bartoli luc. II, 9), und auf dem Capitolinischen Prometheussarcophag, wo Helios aus dem Schoofse des Okeanos emporsteigt, neben ihm ein blasender Windgott; ebenso bei Darstellungen des Phaethon (Mus. Veron. 71, 1).



wird man auf die Vermuthung geführt, dafs dies mit astrologischen Ansichten der Alten zusammenhänge, und da bietet sich die Notiz dar, dafs das Zeichen des Krebses als das Haus (*οἶκος, domus*) des Mondes angesehen wurde [53]; daher sich auf einer der planetarischen Münzen des Antoninus über dem Krebse eine weibliche Büste mit einer Mondsichel und einem Sterne findet [54]. Visconti (Mus. Pio Cl. IV p. 119 f.) erinnerte dagegen an die Vorstellung, zufolge deren die Sternbilder des Krebses und Steinbocks die Himmelspforten hiefsen, weil durch sie die Seelen vom Himmel auf die Erde kämen und wieder zurückkehrten [55].

Auf eine ganz verschiedene, höchst einfache Weise stellt denselben Gegenstand ein in Cilli gefundenes Relief sehr schön dar [56]. Endymion liegt in tiefem Schlummer, den Arm über das Haupt geschlagen, auf den rechten Arm gestützt auf einem Felsen, ein weiter Mantel verhüllt den untern Theil seines Körpers und läfst den Leib frei. Ueber ihm schwebt Eros und fafst mit seiner Linken die ausgestreckte Rechte der Selene um sie zu dem schönen Schläfer zu führen. Diese hat das Gewand ziemlich knapp um die Beine und einen Theil des Unterleibs gewunden und die Zipfel über den linken Arm geschlagen, so dafs der schöne Oberleib ganz unverhüllt ist, auch der Schleier, der sie bogenförmig umwallt, bedeckt ihn nicht. Aus der ruhigen Stellung sehnsüchtiger Betrachtung wird sie durch Eros zu Endymion hin fortgezogen, und sehr zart und fein ist das keusche Widerstreben, mit welchem sie diesem Zuge dennoch folgt, in ihrer Haltung ausgedrückt. Indem sie genöthigt wird,

---

53) Sext. Empir. adv. astrol. V, 34 p. 734 Bk. Macrob. somn. Sc. I, 21. Firmic. math. II, 2. III praef. III, 1. Porphyr. antr. nymph. 18. Ptolem. tetrab. p. 10. Serv. z. Virg. Georg. I, 33. gramm. post Censorin. 3. Zoega nummi Aegypt. p. 182. Lersch Rhein. Jbb. V, VI p. 307.

54) Hirt Bilderb. 16, 5. Zoega a. a. O. Lersch a. a. O. p. 168 ff. Aehnliche Vorstellungen auf Gemmen s. Tölken Beschrbg. p. 242, 1421; 1422. [Winckelmann pierr. grav. p. 202, 1206; 1207.]

55) Vgl. Porph. de antro nymph. 23. Macrob. in Somn. Scip. I, 12. Sat. I, 17 p. 306 Z. Lajard, Nouv. Ann. II p. 10 ff. 70 f.

56) Herausgegeben von Steinbüchel Wien. Jbb. XLVIII, Anzeigebl. p. 101 Taf. 1, 2 und danach hier Taf. 3, 1.

den einen Fuſs vorwärts zu setzen, sucht sie mit dem andern eine Stütze zum Widerstand zu gewinnen; und während sie Eros die Hand bietet, sucht sie doch auch ihn abzuwehren, und sieht ihn an, als flehe sie um Schonung. Die ganze Darstellung in ihrer einfach schönen Composition athmet die zarteste Innigkeit [57]).

Ganz ähnlich findet sich dieser Besuch auf Wandgemälden behandelt. Auf einem Herculanischen [58]) sitzt Endymion, mit einer Chlamys versehen, auf einem Felsensitze schlafend, der linke Arm liegt nachlässig auf dem Schenkel, der rechte ist auf den Stein gestützt, und in der Hand hält er zwei Lanzen. Auf ihn schreitet Selene zu, von Eros an der Hand geführt, welcher durch einen Stern über dem Haupte zugleich als Hesperos bezeichnet wird, wie wir schon auf den Sarcophagen gesehen haben, daſs diese Bedeutungen in einander spielen. Selene ist durch den Nimbus und das bogenförmig flatternde Gewand kenntlich. Es ist nicht zu verkennen, daſs diese übrigens ansprechende Composition doch der eben erwähnten keineswegs gleich kommt.

Auf einem im Jahre 1840 in Pompeji entdeckten Gemälde [59]) ist Endymion, mit der Chlamys versehen, unter einem schützenden Felsen auf der Erde liegend vorgestellt, den rechten Arm übers Haupt geschlagen, den linken aufgestützt, ein Bild der süſsesten Ruhe, eines wahrhaft kindlichen Schlummers, wie auch die ganze Gestalt und der Ausdruck des Kopfes sehr jugendlich ist; neben ihm liegen zwei Jagdspeere [60]). Auf der andern Seite

---

57) Ein Relief, das bei Muchar (Geschichte des Herzogth. Steiermark I Taf. 18) abgebildet ist, kenne ich nur aus der kurzen Erwähnung bei Hermann (Gött. G. Anz. 1845, St. 111 p. 1105 f.) Soviel sich daraus abnehmen läſst, wird Selene, durch das über dem Haupte flatternde Gewand kenntlich, auf ihrem mit zwei Pferden bespannten Wagen von Eros zu dem unter einem Baume schlafenden Endymion geleitet, welcher durch einen Stab als Hirt bezeichnet ist.

58) Pitt. d'Erc. III, 3. Zahn I, 28. Mus. Borb. IX, 40.

59) Zahn II, 41.

60) Lucian. d. d. XI, 2: *Ἐμοὶ μὲν καὶ πάνυ καλὸς, ὦ Ἀφροδίτη, δοκεῖ,* (sagt Selene von Endymion) *καὶ μάλιστα ὅταν ὑποβαλόμενος ἐπὶ τῆς πέτρας τὴν χλαμύδα καθεύδῃ τῇ λαίᾳ μὲν ἔχων τὰ ἀκόντια ἤδη ἐκ τῆς χειρὸς ὑπορρέοντα, ἡ δέξιὰ δὲ περὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὸ ἄνω ἐπικεκλασμένη ἐπιπρέπει, ὁ δὲ ὑπὸ τοῦ ὕπνου λελυμένος ἀναπνέει τὸ ἀμβρόσιον ἐκεῖνο ἆσθμα.*

gewahrt man seinen Hund, der sich losgerissen hat und heftig bellt gegen die sanft herabschwebende Selene, welche durch die Mondsichel am Haupt, die Fackel in der Rechten, und das bogenförmig flatternde Gewand unzweifelhaft bezeichnet ist, neben ihr sind Sterne sichtbar. Sehr anmuthig ist die Bewegung der rechten Hand, welche sie über die schönen hell blickenden Augen hält, um so besser und schärfer den schönen Jüngling betrachten zu können[61].

Bei Vergleichung dieses Gemäldes wird man nicht anstehen in dem schlafenden Jüngling eines Herculanischen Bildes[62], welcher eine Lanze in der Hand hält, während neben ihm sein Hund bellend aufspringt, ebenfalls Endymion zu erkennen. Ebenso scheint der gewöhnlichen Ansicht, welche in dem schlafenden Jünglinge des wunderschönen Capitolinischen Reliefs[63] Endymion erkennt, nichts Wesentliches entgegenzustehen. Was Zoega (Bassir. II p. 206) dagegen einwendet, dafs die Gegenwart des Hypnos bei den Darstellungen des Endymion unerläfslich sei, wird nicht nur durch die Wandgemälde und das Relief von Cilli widerlegt, sondern verliert durch die Betrachtung, dafs Hypnos nur auf der für die Sarcophagreliefs typisch gewordenen Vorstellung gegenwärtig ist, ihr Hauptgewicht, da dieses auf Kunstwerke ganz anderer Gattung nicht ohne Weiteres angewandt werden kann. Auf einem Felsen sitzt der Jüngling, von dem man mit Philostratos sagen möchte: *ὅρα τὸν Ἐνδυμίωνα μᾶλλον δὲ τὸν ὕπνον*, denn er ist ein Bild des tiefsten Schlummers, welcher nach tüchtiger Anstrengung den ganzen Körper in völlige Ruhe auflöst und alle Glieder desselben abspannt. Das Haupt ist vorübergesun-

---

[61]) Ein anderes Gemälde wurde 1833 in der casa dei capitelli colorati gefunden (Bull. 1835 p. 39 arch. Int. Bl. 1835 p. 8), auf welchem Eros den bellenden Hund zurückhält; und in einem anderen Hause noch ein Gemälde, welches vorstellt: „*Diana che con una mossa assai leggiera e un gran manto fluttuante discende dall'aria per incontrare il dormente Endimione; dall'altra parte si vede una figura femminina seduta che guarda il suo volto riprodotto dell'aqua, accompagnata da un Amorino ed un gallo,*" (Bull. 1845 p. 40 f.).

[62]) Pitt. d'Erc. IV, 21.

[63]) Mus. Capit. IV, 53. Beschrbg. Roms III, 1 p. 197. Hirt Bilderb. p. 41. Vign. 13.

ken, die Rechte hängt schlaff herab, der linke Arm ruht nachlässig auf dem aufgestützten Beine, und der Hand, welche den Jagdspeer hat fahren lassen, der nur noch an der Schulter ruht, entschlüpft auch der Riemen, an welchem er den Hund hält, der neben ihm auf einen höheren Steine aufgerichtet steht und sich bellend umsieht, indem er die Pfote über dem Kopfe seines Herrn hält, als wolle er ihn warnen und wecken. Es kann kein Zweifel sein, er ist der nahenden Selene ansichtig geworden, deren Ankunft er seinem Herrn anzeigen will, wie er sie auch dem Beschauer kund thut [64]), dessen Betrachtung dadurch über das Relief hinausgeführt wird, so dafs ihm die tiefere Bedeutung desselben aufgeschlossen wird.

Es ist zu bemerken, dafs auf den Gemälden wie auf diesem Relief Endymion als Jäger [65]) charakterisirt ist, während er auf den Sarcophagen stets als Schäfer [66]) erscheint, eine Verschiedenheit, welche sich auch bei den Schriftstellern findet, und noch in andern Sagen wiederkehrt [67]), wo die Hauptsache das Leben im Freien ist, was dem einen wie dem andern zukommt. Die schöne Statue eines schlafenden Jünglings in Stockholm [68]), welche gewöhnlich und, wie es scheint mit Recht, auf Endymion gedeutet wird, entbehrt aller näheren Kennzeichen, er ist mit einer Chlamys versehen und liegt ausgestreckt auf der Erde da.

---

64) Der Hund, welchen wir namentlich auf diesem Relief, wie auf einigen Gemälden, zu einem schönen Motiv verwandt sehen, fehlt auch auf den Sarcophagreliefs nicht, doch tritt er unter den vielen Figuren weniger hervor. Bald ist er schlafend vorgestellt, wie sein Herr (*FH*), bald zwar ruhig aber doch aufmerksam auf das was vorgeht (*AGN*), bald endlich bellt oder vielmehr heult er (*DI*).

65) Lucian d. d. XI, 1. Theocr. III, 49. schol. Apoll. Rh. IV, 57.

66) Theocr. XX, 37. Ovid. trist. II, 299. Nonn. XIII, 554. XV, 283. XLVIII, 668. Quint. Sm. X, 131. Claudian. nupt. Hon. 114 f. Fulgent. myth. II, 19. Serv. z. Virg. Georg. III, 391.

67) Adonis, gewöhnlich als Jäger vorgestellt, wird auch für einen Hirten ausgegeben s. o. III n. 18; Ganymedes umgekehrt auch als Jäger vorgestellt, s. o. II n. 5; Narkissos, gewöhnlich ein Jäger, erscheint als Hirt auf dem Relief bei Guattani M. J. 1805, 7. 8. Wieseler d. Nymphe Echo 1, 1; dem Wandgemälde Mus. Borb. II, 18.

68) Guattani M. J. 1784, p. VI. Taf. 2. Fredenheim mus. reg. Sueciae 13.

Auf einem geschnittenen Stein [69]) liegt im Schatten eines Baumes ein Jüngling schlafend ausgestreckt, neben ihm sitzt sein Hund; zwei Eroten sind um ihn beschäftigt, der eine entfernt das Gewand, das nur noch auf seinem rechten Schenkel liegt, völlig, der andere flüstert ihm ins Ohr und zeigt auf eine Frau hin, welche mit einem Schleier über dem Haupt, und in ein langes Gewand gekleidet, das die linke Brust entblöfst läfst, mit gefaltenen Händen schmerzlich auf ihn hinblickt. Eckhel meint, es sei Hippolytos, der vor Schrecken über Phaidras Liebesantrag in Ohnmacht gesunken sei. So schwache Nerven dürfen wir ihm auf keinen Fall zutrauen. Eher könnte man denken, dafs Phaidra an dem Anblick des schlafenden Hippolytos ihre Liebe entzünde, allein der Art kommt Nichts in der Sage vor. Es ist mir am Wahrscheinlichsten, dafs Selene vorgestellt sei, welche den schlafenden Endymion betrachtet. Freilich sieht sie einer Römischen Matrone sehr ähnlich, allein ähnliche bürgerliche Auffassungen mythischer Personen sind in späterer Zeit, auch auf Wandgemälden, nicht selten, und bei geschnittenen Steinen leicht zu erklären, da sie auf Bestellung, also nach Willkühr des Käufers verfertigt wurden.

Ein im Jahre 1828 in Pompeji gefundenes Gemälde, das auf den ersten Blick eine Verwandtschaft mit den Endymionsvorstellungen hat, ist deshalb auch in diesem Sinne gedeutet worden [70]).

Unter einem Felsen sitzt auf einem Stein ein unbärtiger Mann in bequemer Stellung, die Füfse gekreuzt, mit der Rechten lässig das Gewand anfassend, das den untern Theil des Körpers bedeckt, in der Linken zwei Speere haltend. Er blickt aufwärts, einer Erscheinung entgegen, nach welcher auch der vor ihm stehende Hund den Kopf umwendet. Von der Höhe schwebt eine weibliche Figur, welche ihr Bogenförmig flatterndes Gewand mit beiden Händen festhält, über eine Waldbewachsne Anhöhe und ein Gewässer her auf ihn zu. Neben ihm stehen zwei Frauen. Die eine derselben mit einem Aermelchiton bekleidet, über wel-

69) Eckhel choix de pierres gravées 33 p. 67 f.

70) Zahn II, 78. vgl. Bullett. 1829 p. 24.

chen um die Hüften noch ein Mantel geschlungen ist, hält in der Linken einen Zweig und wendet das bekränzte Haupt der herabschwebenden Frau zu, auf welche sie ihren Blick wie fragend richtet. Mit der Rechten faſst sie den Arm ihrer jugendlichen Gefährtin, welche beide Arme um ihren Hals geschlungen hat, und so auf sie gestützt in liebevolles Anschauen des jungen Mannes ganz versunken ist.

Daſs hier nicht Endymion dargestellt sei, geht daraus hervor, daſs er wacht, für Endymion ist aber das Charakteristische der Schlaf; ob er nachher unter den Liebkosungen der Göttin aufgewacht sei, gehört nicht hieher [71]), genug sie findet ihn schlafend, und das ist der eigenthümliche Zug des Mythos, der nicht verwischt werden darf. Darum wünscht sich Endymion ewigen Schlaf (Apollod. I, 7, 5. Zenob. III, 76), und beneidet der Hirt den Schlaf desselben (Theocr. III, 49 f.), weil von ihm der Besuch der liebenden Göttin unzertrennlich ist. Auch kann man die sentimentale Dichtung, Hypnos habe verliebt in Endymion ihn mit offenen Augen schlafen lassen, um sie betrachten zu können [72]), auf keinen Fall auf die bildende Kunst anwenden, welche den Schlaf durch die geschlossenen Augen zu bezeichnen genöthigt ist. Wenn also Endymion nicht vorgestellt ist, liegt es am Nächsten, an Kephalos [73]) zu denken, wie dieses auch bei Zahn angeführt ist, obgleich sich auch dieser Deutung erhebliche Schwierigkeiten entgegenstellen.

71) Funfzig Kinder, welche er mit Selene erzeugt haben soll, sprechen dafür (Paus. V, 1, 2). Auf dem Deckel des Sarcophags *I* ist unter mehreren Gruppen auch Selene, durch die Mondsichel am Haupte kenntlich, vorgestellt, neben welcher Endymion sitzt, dessen Haupt sie zärtlich umfaſst und zum Kusse sich nähert; zwei Eroten sind um sie beschäftigt. Die Vorstellung ist ganz vereinzelt, ähnlich sind sonst Aphrodite und Adonis vorgestellt; jedenfalls ist hier die erste Begegnung als vorangegangen zu denken.

72) Likymnios bei Athen. XIII p. 564 C, vgl. Schmidt de dithyr. p. 84 f. Schneidewin Gött. Gel. Anz. 1845 St. 113 p. 1129 f. Ich sehe nicht ein, warum Meineke (frgmm. com. Graec. III p. 214) den Ganymedes an die Stelle setzen will. Ueber Hypnos Liebe zu Endymion vgl. Diogenian IV, 40. Arsen. p. 233. Suid. s. v. Ἐνδυμίωνος.

73) Vgl. Welcker Rhein. Mus. II p. 135 ff. Müller Dor. I p. 232 ff. Prolegg. p. 416 ff. Forchhammer Hellenika I p. 78 ff. Schwenck Rhein. Mus. VI p. 522 ff. Creuzer Symbol. III p. 416 ff. Ueber Sophokles Tragödie Prokris vgl. Welcker Griech. Trag. p. 388 ff.

Nach der Sage entführt Eos den Kephalos wider seinen Willen, und demgemäfs wird, besonders auf zahlreichen Vasenbildern, Eos in der Verfolgung des fliehenden Kephalos begriffen vorgestellt [74]), unserem Gemälde müfste die Auffassung zum Grunde liegen, dafs Eos herabschwebe, um den von der Jagd ausruhenden Kephalos zu rauben. Diese Annahme ist deshalb nicht ohne Schwierigkeit, weil dann nicht, wie es doch in der Regel geschieht und geschehen mufs, der eigentliche Kernpunkt der Sage gewählt wäre, der Raub durch Eos. Auch ist durch Nichts angedeutet, dafs eine Entführung folgen werde, Kephalos drückt kein Staunen, kein Befremden, geschweige denn Furcht oder Abscheu über die auf ihn zuschwebende Gestalt aus, er sieht ihr vielmehr ruhig entgegen, als einer gewohnten, wohl gar erwarteten Erscheinung; kurz das Ganze macht den Eindruck eines Besuchs. Dafs aber Eos den Kephalos besucht habe, berichtet die Sage nicht. Wir werden hingegen auf einen andern Zug des Mythos geführt, dafs Kephalos von der Jagd ermüdet auf einem Berge sitzend die Aura angerufen habe, zu ihm zu kommen [75]), in welcher dann seine Gemahlin Prokris eine Nebenbuhlerin argwöhnte, was auf die bekannte Weise ihren Tod herbeiführte. Nun ist, nach der späteren Auffassung des Mythos freilich nur die frische, kühlende Luft gemeint, deren Anhauch der von der Jagd erhitzte Kephalos sich wünscht, allein ein Künstler konnte davon sehr wohl die Veranlassung nehmen, diese Aura personificirt dem Kephalos in einer Weise erscheinen zu lassen, wie wir sie hier sehen [76]). Ursprünglich war wohl das Verhältnifs des Kephalos zu Aura, dem kühlen

---

[74]) S. Excurs III.

[75]) Ovid. met. VII, 804 ff., wo es unter Andern heifst:

Aura, recordor enim, *venias,* cantare solebam,
meque iuves intresque sinus, gratissima, nostros.

[76]) Plinius führt von einem unbekannten Künstler an (XXXVI, 5, 4): *Aurae velificantes sua veste.* Aura entspricht der Griechischen Thyia, welche Welcker auf dem berühmten Pompejanischen Gemälde (s. u. IX) erkannte, Bull. 1832 p. 188 f. vgl. Nouv. Ann. II p. 371. N. Rhein. Mus. I. p. 11 ff. Gerhard arch. Ztg. III p. 99.

Morgenwinde, dem Sinne nach kein anderes als das zur Eos [77]), nur in einer etwas anderen Wendung aufgefafst [78]).

Noch ist aber von dem Frauenpaar neben Kephalos nicht gesprochen, deren Deutung mir sehr schwierig scheint. Man hat an Prokris mit einer Begleiterin gedacht, welche den Kephalos belausche. Dagegen spricht Vieles. Erstens der Ausdruck dieser Gruppe, welcher durchaus kein argwöhnisches, neugieriges Lauschen verräth, sondern eine unschuldige Zärtlichkeit von Seiten der einen Jungfrau, welche weder für Prokris noch für ihre Begleiterin passen würde, einen gewissen feierlichen Ernst bei der andern, wie er ebensowenig jenen angemessen scheint. Dann die Situation. Denn wenn die herabschwebende Gestalt Eos ist, so spricht die Sage nicht von einem eifersüchtigen Lauschen der Prokris bei dieser Entführung, wenn es aber Aura ist, so hätte der Künstler den Gegenstand sehr ungeschickt behandelt. Denn das Wesentliche ist die unbegründete Eifersucht der Prokris, welche ihr den Tod bringt; sollte also diese dargestellt werden, konnte unmöglich Aura wirklich als eine Jungfrau erscheinen, da ja dann die Eifersucht der Prokris als eine vollkommen begründete erscheint, und ein Nebenumstand die Hauptsache in den Hintergrund drängt. Vielmehr mufste der Maler, wollte er darstellen, wie Aura dem Kephalos erscheint, Prokris dabei ganz aus dem Spiel lassen, und diese Erscheinung als eine selbständige Begebenheit auffassen, und das stand ihm gewifs frei.

Man könnte ferner annehmen, dafs diese beiden weiblichen Figuren Ortsnymphen sind, welche ihre Theilnahme für den schönen Jäger und die ihm erwiesene Gunst bezeugen und dadurch die Scene beleben. Das ist im Allgemeinen sehr annehm-

77) *Aura* — *Aurora* vgl. Pacuvius (bei Varr. L. L. V, 24): *terra exhalat auram atque auroram humidam.* *Ἠώς, ἀώς — ἄω*, s. Buttmann Lexil. I p. 121.

78) In der älteren Erzählung bei Pherekydes (fr. 77. schol. und Eustath. z. Hom. Od. XI, 320) heifst es: *Ὁ δὲ θεράπων ἔφη τὸν Κέφαλον ἰδεῖν ἐπί τινος ὄρους κορυφὴν καὶ λέγειν συχνῶς· ὦ Νεφέλα παραγένου.* Dies Verhältnifs zur Nephele drückt ein anderes Phänomen des frühen Morgens aus, wenn nicht die Morgenröthe und der sie begleitende Wind den Morgennebel fortführen, dafs es hell wird, sondern wenn an einem trüben Tage die Wolken sich auf das Gebirge herabsenken.

bar und durch analoge Beispiele hinreichend geschützt[79]), hier scheint nur dagegen zu sprechen, dafs die eine der beiden Figuren durch Kleidung, Bekränzung und Zweig, wie den ernsten Ausdruck so merklich von der andern unterschieden ist, also auch gewifs eine verschiedene Bedeutung hat; man müfste denn annehmen, dafs sie eine ganz bestimmte, ausgezeichnete Localität andeuten sollte.

Wenn man sich einer unten näher zu besprechenden Darstellung der Schlafgottheit[80]) erinnert, mit welcher diese Figur aufser der reichen Bekleidung und Bekränzung den Zweig gemein hat, so könnte man versucht sein, auch hier den Schlaf zu erkennen, und zwar den beim Nahen des Morgens scheidenden Schlaf, welchen die im Anschauen des Kephalos unersättliche Nymphe vergeblich zurückzuhalten strebt. Allein auch diese Deutung hält nicht Stich. Nicht nur dafs die Gottheit des Schlafes keineswegs deutlich und entschieden bezeichnet ist, so ist auch hier zu erwägen, was bei einer Ariadnedarstellung geltend zu machen ist (s. u. IX.), dafs neben einem Wachenden der Schlafgott sich nicht zeigen kann, da seine Gegenwart eben den Schlaf bringt und festhält.

Unter diesen Umständen scheint mir die Deutung auf Kephalos nicht unwahrscheinlich, ohne dafs ich eine völlig genügende Erklärung der gesammten Darstellung in ihren Einzelnheiten zu geben vermöchte. Wenn man etwa Tithonos oder

79) Nymphen bei Endymion und dem Parisurtheil gegenwärtig sind schon oben n. 39 erwähnt. Die beiden welche auf einer Klippe sitzen, der angefesselten Andromeda gegenüber, welche Perseus befreit (Pitt. d'Erc. IV, 7. Mus. Borb. VI, 50) scheinen mir ebenfalls Ortsnymphen zu sein. Dafs man es liebte zwei derartige Figuren zu einer Gruppe zu vereinigen, ist schon bemerkt, namentlich benutzte man gern die Gelegenheit, die anmuthige Gruppe zweier sich vertraulich umarmenden oder auf einander stützenden Frauen anzubringen, zumal wenn damit eine geistige Verwandtschaft ausgedrückt werden konnte. So die köstlichen Gruppen vom Parthenon; so Chloris und Thyia in Polygnotos Gemälde (Paus. X, 29, 3 vgl. Welcker Sappho p. 16 ff.); so *ΕΥΝΟΜΙΑ* und *ΠΑΙΔΙΑ* auf dem Vasenbild bei Stackelberg (Gräb. d. Hell. 29. Müller Denkm. a. K. II, 27, 296), und die mit *ΕΥΤΥΧΙΑ* bezeichnete Gruppe auf einem andern (Creuzer Auswahl 1. Braun giud. di Par. 1. Gerhard Apul. Vasenb. Taf. D.).

80) S. u. IX n. 76.

Orion an die Stelle des Kephalos setzen wollte, würde man freilich Prokris ganz aus dem Spiel bringen, übrigens aber, soviel ich sehe, nicht Viel gewinnen. Den sichersten Halt würde die Deutung auf Kephalos bekommen, wenn Bröndsteds Erklärung der bekannten, herrlichen Jünglingsfigur aus dem östlichen Giebelfeld des Parthenon anerkannt die richtige wäre. Den emporsteigenden Rossen des Sonnengottes zunächst und ihnen zugewandt erscheint in behaglicher Stellung auf einem Felsstein, über den die ihn bekleidende Thierhaut gebreitet ist, ruhend der schöne Jüngling auf den linken Arm gestützt, den rechten erhoben; von einem Speer, den er gehalten, ist noch der Eindruck am Bein erhalten. Bröndsted (voy. et rech. II p. XI) berief sich für die Deutung auf Kephalos namentlich auf Münzen von Kephallenia, welche das Bild desselben Heros mit der Umschrift von *ΚΕΦΑΛΟC* zeigen [81]. Welcker [82] behauptete, es könne nicht Kephalos sein, weil dieser als Heros eines einzelnen Demos zu unbedeutend sei, um hier zu erscheinen, und dann weil er der Sage nach nicht den Aufgang der Sonne erwarte, sondern schon vorher von Eos entführt werde. Ich kann diese Gründe nicht für ganz schlagend halten. Die Entführung des Kephalos durch Eos von dem Gipfel des Berges, sei er nun der Thau oder das Dunkel des Morgens [83], ist eine Begebenheit aus der mythischen Geschichte des Sonnenaufgangs; wo dieser in allen seinen Momenten dargestellt wird, wie auf dem angeführten Vasenbild, erscheint die Entführung an ihrer Stelle. Nun kann aber das Erscheinen der Morgenröthe, als ein minder wichtiges Moment übergangen, der Son-

---

81) Vgl. Bosset essai sur les méd. ant. des îles de Céphalonie et d'Ithaque 1, 1—5. Panofka v. den Einfluſs der Gotth. auf d. Ortsnamen I, Taf. 1, 2.

82) Welcker on the sculptured groups in the pediments of te Parthenon (Class. Mus. VI) p. 13 f. Seine Deutung auf Kekrops erscheint mir nicht recht befriedigend. Gerhard (drei Vorles. p. 45 ff.) erkennt in den fraglichen Figuren Demeter, Kore und Herakles.

83) Er scheint mir aber überhaupt die Frühe des Morgens vor und um den Sonnenaufgang, in ihren verschiedenen Erscheinungen, wie sie sich namentlich auf dem Berge zeigen, zu bedeuten.

nenaufgang in seinem entscheidenden Augenblicke erfafst werden; so wie die Sonne zuerst ihr Licht auf den Berg wirft und von ihm das nächtliche Dunkel verscheucht, so erwartet auch der nächtliche Jäger Kephalos auf dem Berge gelagert die Ankunft des Helios, nicht allein der Eos. Wenn diese Bemerkung richtig ist, so fällt auch der zweite Einwand Welckers weg, denn Kephalos ist nicht als Heros des Demos Kephale gegenwärtig, sondern wegen seiner Beziehung zum Sonnenaufgang. Auf diesen Jüngling folgen zwei sitzende weibliche Figuren, von denen die eine ihre Hand vertraulich auf die Schulter der andern legt, nach Welcker die Attischen Horen Thallo und Karpo, die Gottheiten, welche dem Lande Blühen und Frucht geben, womit eben nur das blühende und fruchtbringende Land selbst bezeichnet wird. Sie verbinden sich sehr wohl mit Kephalos, dem auf dem Berge lagernden Dunkel, welchen Helios zuerst begrüfst, um dann seine befruchtenden Strahlen über das Land zu ergiefsen. Ihnen, also dem vollständig repräsentirten Lande Attika bringt Iris die Botschaft von der neugebornen Athene. Die Verwandtschaft dieser ganzen Gruppe mit dem von uns betrachteten Gemälde, wo sich neben dem Jäger, welcher Eos oder Aura erwartet, auch die ganz ähnliche Gruppe der beiden Frauen findet, ist einleuchtend, wie verschieden auch Auffassung und Behandlung einer Statuengruppe des Pheidias und eines Pompejanischen Gemäldes sein mögen. Ohne entscheiden zu wollen, fordere ich zu einer Prüfung dieser ungesucht sich darbietenden Parallele die Kundigen auf.

Es ist in die Augen fallend, dafs die Figur des Jägers wenig Idealisches, sondern in Körper- und Gesichtsbildung etwas Derbes, fast Portraitartiges hat. Dies findet sich auch sonst in diesen Wandgemälden, wo sich manchmal unter Götter- und Heroenfiguren ehrliche Bürger zu verstecken scheinen z. B. bei Darstellungen von Ares und Aphrodite [84]), und mitunter mag das wohl absichtlich und auf Bestellung gemacht sein.

---

[84]) Vgl. Mus. Borb. III, 35.

Excurs II.

Helios und Selene [1]).

Bekanntlich schlossen in dem östlichen Giebelfelde des Parthenon Helios, der mit seinem Viergespann aus dem Meer aufsteigt in der einen Ecke und in der andern Ecke die auf einem Zweigespann sich senkende Selene einst die an Figuren reiche Darstellung der Geburt der Athene ein. An dem Fufsgestelle unter dem Throne des Olympischen Zeus hatte Pheidias die Geburt der Aphrodite vorgestellt, bei welcher viele Götter zugegen waren, auch hier schlofs auf der einen Seite Helios auf einem Wagen, auf der andern Selene zu Pferde reitend die ganze Gruppe ein [2]). Ferner erwähnt Pausanias bei seiner kurzen Beschreibung der Giebelfelder des Delphischen Tempels, deren eins Apollon und die Musen, das andere Dionysos und die Thyiaden vorstellte, auch der *δύσις Ἡλίου*, welche dabei dargestellt war [3]). Es läfst sich vermuthen, dafs dem untergehenden Helios ein Seitenstück entgegengestellt war und es ist gewifs am Nächsten liegend, an die aufgehende Selene zu denken.

Derselben Gegenüberstellung begegnen wir nun auf späteren Kunstwerken nicht selten. R. Rochette hat eine in den wesentlichen Punkten übereinstimmende und öfter wiederholte Vorstellung nachgewiesen auf

a. einem Sarcophagrelief in der Villa Borghese [4]), und

b. dem Deckel eines oft, aber nie genau herausgegebenen Sarcophags in S. Lorenzo fuori le mura in Rom [5]),

---

1) Im Allgemeinen vgl. R. Rochette M. J. p. 393 ff., welcher einen Theil der hieher gehörigen Vorstellungen zusammenhängend besprochen hat.

2) Pausan. V, 11, 3.

3) Pausan. X, 19, 3. Welcker N. Rhein. Mus. I p. 15.

4) R. Rochette M. J. 72, 1.

5) Vgl. Böttiger Aldobr. Hochz. p. 148. Kunstmyth. II p. 273 f. R. Rochette M. J. p. 398 ff. wo auch der Deckel abgebildet ist 72 A, 2. Ich werde an einem andern Ort eine genaue Abbildung des ganzen Sarcophags mittheilen.

nach welchen ganz erhaltenen Reliefs sich dieselbe auf mehreren Bruchstücken

c. } im Vatican,[6]
d. } [7]
e. in Perugia[8])

erkennen läfst. Den Kern und Mittelpunkt dieser Vorstellung bilden Minerva, Juppiter und Juno, durch Bildung und Attribute kenntlich (*acde*). Diese drei Gottheiten schon in uralten Zeiten auf dem Capitolium vetus gemeinsam verehrt[9]), welchen später im Capitolinischen Tempel des Juppiter drei Cellen geweiht waren[10]), und die stets von den Römern als die obersten Leiter der Welt angesehen und angebetet wurden[11]), finden wir auch auf Kunstwerken häufig mit einander vereint. Juppiter nimmt immer den mittelsten Platz ein, ihm zur Rechten befindet sich Minerva, zur Linken Juno[12]). Nicht in glei-

---

6) Mus. Pio Cl. IV, 18. Millin gal. myth. 25, 81. Beschrbg. Roms II, 2 p. 205 f., 13.

7) Beschrbg. Roms II, 2 p. 206, 14.

8) R. Rochette M. J. 72, 2.

9) Ambrosch Studien und Andeutt. p. 172 f.

10) Eckhel D. N. VI p. 326 ff.

11) Vgl. d. Ausll. z. Iuv. XII, 1 ff. z. Sil. Ital. X, 432 ff. Ryckius de capitol. 13. Marini atti de' frat. Arv. p. 104 f. Es ist auffallend, dafs sie auf Inschriften verhältnifsmäfsig selten vereinigt vorkommen, entweder Juppiter Optimus Maximus, Juno Regina, Minerva, (wie auch bei Cic. Verr. V, 72, 184 und Juno Regina bei Iuvenal. XII, 3) s. Gruter 5, 3 [Maffei Mus. Veron. 236, 2. Donat. 5, 8]; 5, 4; Doni III, 9; Lersch Centralmus. II, 11 [Muratoni 360, 3], oder ohne Beinamen Juppiter, Juno, Minerva, s. Gruter 5, 5; 6; Fabretti X, 180 [Murat. 12, 8]; Murat. 12, 6; 7; 9.

12) Vgl. Schol. Hom. Il. XXIV, 100: *ἐν τῷ Καπετωλίῳ οὕτως (ἐκ δεξιῶν Διὸς) ἵδρυται ἡ Ἀθηνᾶ.* Offenbar ist bei Servius (z. Virg. Aen. II, 225) absichtlich diese Ordnung gewählt: *Capitolium in quo Minerva Juppiter Juno sunt σύνναοι*, da es auf Inschriften und sonst Juppiter Juno Minerva heifst. Dafs Minerva zur Rechten Juppiters ist, hat man besonders mit Beziehung auf die Stelle des Horatius (carm. I, 12)

Proximos illi tamen occupavit
Pallas honores

als einen Beweis angesehen, dafs Minerva vor Juno angesehen und geehrt gewesen sei. Dagegen erklärt sich Marini (a. a. O. p. 104), indem er den Beinamen Regina und die Ordnung der

cher Weise übereinstimmend ist die Stellung. Auf verschiedenen Münzen, welche den Capitolinischen Tempel und in demselben die drei Götterbilder vorstellen, wo wir daher am ehesten authentische Abbildungen derselben erwarten dürfen, ist Juppiter thronend, die Göttinnen neben ihm aber stehend dargestellt [13]). Indessen ist dies keineswegs die am allgemeinsten verbreitete Vorstellung, viel häufiger sieht man vielmehr alle drei Gottheiten thronend [14]). Auf einem Relief (*f*) ist M. Aurelius opfernd vorgestellt vor einem Tempel, in dessen Giebelfelde man die drei Capitolinischen Gottheiten thronend erblickt [15]). Ein anderes fragmentirtes Relief (*g*) [16]) zeigt das Giebelfeld eines Tempels, in welchem dieselben Götter thronend vorgestellt sind, zu ihren Füfsen ein Adler, auf der einen Seite

Inschriften einwendet und bemerkt, der Platz zur Rechten sei keineswegs immer der Ehrenplatz bei den Alten (vgl. Gerhard Prodrom. p. 42 f.). Zu bemerken ist jedenfalls, dafs auf einem Relief in Amalfi, das den Besuch des Mars bei Ilia (Urlichs Rhein. Jbb. I p. 47 f.) im Beisein der Götter vorstellt, zwar Juppiter, Juno und Minerva neben einander erscheinen, allein jene beiden thronend und zwar Juno zur Rechten Juppiters, Minerva aber ein wenig zurücktretend, weil sie als Jungfrau sich scheut Zeugin dieser Liebesbegegnung zu sein, so dafs die Capitolinische Dreiheit hier nur angedeutet ist (Gerhard ant. Bildw. 118. Camera storia di Amalfi tav. 3 p. 40 ff.). Nach Pindaros (fr. 112 B) sitzt Athene zur Rechten des Zeus; in einem Tempel bei Delphi aber war Zeus in der Mitte sitzend, Here zur Rechten, Athene zur Linken stehend vorgestellt (Paus. X, 5, 1).

13) Solche Münzen sind abgebildet bei Ryckius de Capitol. c. 13. Stieglitz Archäol. d. Baukunst I p. 258. M. J. d. J. II, 33. 34 (vgl. Eckhel D. N. VI p. 327 f. 377 f.); ebenso auf der Gemme bei Tölken Beschrbg. p. 98, 96. Auf einem Relief, welches den siegreichen Wettkampf der Musen mit den Sirenen vorstellt (Gori inscrr. Etr. III, 33. Millingen anc. uned. mon. II, 15) sind die drei Gottheiten gegenwärtig, Juppiter thronend mit Blitz und Adler, in der Mitte, ihm zur Rechten Minerva, zur Linken Juno stehend. So erscheinen sie auch auf einem andern Relief (Mus. Capit. IV, 44. R. Rochette M. J. 74, 2), nur sind dort noch einige Nebenfiguren hinzugefügt.

14) Auf Münzen (Ryckius a. a. O. mus. Flor. num. I, 32, 2; Gerhard ant. Bildw. 308, 28. Müller Denkm. a. K. II, 1, 12), Gemmen (Tölken Beschrbg. p. 99, 97; Fabretti col. Traian. Add. zu p. 78; mus. Flor. I, 57, 4; chasse des St. 3 rois 79), Lampen (S. Bartoli luc. II, 9; Passeri luc. I, 29; Luc. d'Erc. 4, 9; Campana sepolcri, tav. 8 C).

15) Admiranda 35. Righetti Campidoglio I, 168. Beschr. Roms III, 1 p. 112.

16) Piranesi magnific. ed architt. de' Rom. p. CXCVIII. Müller Denkm. a. K. II, 2, 13.

Sol, auf der andern Luna zu Wagen, in beiden Ecken gewahrt man noch eine liegende Figur [17]). Das Dach war aber noch mit mehr Statuen geschmückt, die über dem Giebelfelde hervorragten; auf der einen Seite sieht man Luna zu Wagen, dann eine jugendliche, männliche Figur mit Helm und Lanze, ferner noch eine bekleidete Figur, und über der Spitze sind noch die Reste einer Quadriga erhalten. Auch auf dem Capitolinischen Relief (*f*) ist die Quadriga auf dem Gipfel, und auf jeder Ecke die Pferde eines Zweigespanns erhalten. Man darf behaupten, dafs auf beiden derselbe Tempel und zwar ein angesehener Tempel Roms vorgestellt ist; dafs es der Capitolinische sei, wie allgemein angenommen wird [18]), ist mindestens sehr wahrscheinlich [19]). Endlich werden aber die Capitolinischen Gotthei-

---

17) Entweder beides Flufsgötter, oder Erd- und Wassergottheit einander gegenübergestellt, s. o. IV n. 47.

18) Hirt Abh. d. Berl. Akad. 1812. 13 p. 34. Platner Beschrbg. Roms III, 1 p. 112. Müller Denkm. a. K. II p. 2.

19) Bunsen (Beschrbg. Roms III, 1 p. 112) glaubte, man könne deshalb nicht an den Capitolinischen Tempel denken, weil er nur vier Frontsäulen zeige, nicht wie sonst auf den Münzen sechs, und erklärte ihn für den Tempel des Juppiter Victor auf dem Palatin. Allein auch auf Münzen des Domitianus ist der Capitolinische Tempel mit vier Säulen vorgestellt, wie schon Müller (Etrusk. II p. 232) erinnerte, und Bunsen selbst (Beschrbg. Roms III, 1 p. 654 f.) hat mit Abekens Zustimmung (Mittelital. p. 222) diese für die Säulen vor den drei Cellen erklärt. Dafs auf der Spitze des Giebels des Capitolinischen Tempels eine Quadriga stand, ist bekannt genug (Müller Etrusk. II p. 248 f.); ferner wird bei Cicero (de div. I, 10, 16 vgl. Liv. epit. XIV. schol. Cic. Catil. III, 8) eine Statue des *Summanus in fastigio Jovis Optimi Maximi* erwähnt. Müller (Etrusk. II p. 249) und Abeken (Mittelital. p. 315) nehmen an, sie habe mit anderen im Giebelfelde gestanden. Wenn das richtig wäre, würde es immer noch nicht Viel gegen die obige Vermuthung beweisen, denn es läfst sich freilich annehmen, dafs jene Reliefs nur eine abgekürzte, auf die Hauptgruppe beschränkte Darstellung des Giebelfeldes geben; aber es ist nach der Erzählung bei Cicero wahrscheinlich, dafs diese Statue frei stand, und sie könnte also zu den freistehenden Statuen gehören, welche man auf dem einen Relief (*g*) noch wahrnimmt. Aber es ist eine ansprechende und scharfsinnig begründete Vermuthung Beckers (de comicis Rom. fabb. p. 38 f.), dafs die Statue des Summanus über dem hintern Giebelfeld auf einer Quadriga gestanden habe als Gegenstück zu der des Juppiter auf der vordern. Endlich bemerke ich noch, dafs auch auf den Münzen ein Schmuck des Giebels angedeutet ist, im Ganzen übereinstimmend mit den Reliefs, denn das Einzelne ist nicht zu erkennen.

ten auch alle drei stehend vorgestellt, sowohl auf andern Monumenten [20]), als auf den Reliefs welche uns zunächst beschäftigen.

Sie sind, wie schon bemerkt, auf den meisten (*acde*) deutlich charakterisirt; Juppiter ist bärtig, entweder ganz nackt (*e*), oder nur mit einem kurzen Mantel versehen, der über dem linken Arm hängt (*acd*), mit Scepter und Blitz, neben sich den Adler (*acde*); Juno verschleiert, ebenfalls mit dem Scepter, neben sich den Pfau (*cde*), in der Hand eine Schale; Minerva mit Helm, Aegis und Lanze (*acde*).

Nicht minder kenntlich sind die Capitolinischen Gottheiten auf einer Lampe, deren Vorstellung hieher gehört [21]). Denn unterhalb der thronenden Gottheiten sieht man Sol auf einem Viergespann emporsteigen, und Luna mit ihrem Zweigespann sich senken, unter ihnen ruht ein Wassergott mit seiner Urne, über ihnen ist zu jeder Seite ein die Muscheltrompete blasender Windgott mit halbem Leibe sichtbar. In dem schon erwähnten Giebelfelde des Reliefs (*g*), das wegen der Gegenwart von Sol und Luna diesem Kreise angehört, ist freilich Minerva nicht deutlich charakterisirt, allein dies scheint, wenn nicht dem Zeichner, so doch der wenig günstigen Erhaltung des Reliefs zuzuschreiben, sowie auch daſs der Wagen des Sol nur mit zwei, der der Luna mit einem Pferde bespannt zu sein scheint.

Auf zwei der angeführten Reliefs (*cd*) erscheint neben den Capitolinischen Gottheiten noch Fortuna. Auch sonst findet man denselben noch einen Beisitzer hinzugefügt, wie z. B. den Genius loci [22]), oder Hercules [23]). Fortuna, welche wir

---

[20]) Auf einer Ara bei Lersch Centralmus. II, 11. Münzen bei Ryckius a. a. O. Vaillant sel. num. e museo de Camps p. 13. Ebenso unter anderen Göttern auf einem Wandgemälde (Gell. Pomp. I, 76), dem Relief eines Thongefäſses (Gerhard, die zwölf Götter Griech. 4, 4). Die Verschiedenheit der Darstellung findet vielleicht dadurch einige Aufklärung, daſs auf dem Aventinus ebenfalls ein templum Minervae et Junonis Reginae et Jovis Libertatis war, vgl. Zumpt z. mon. Ancyr. p. 69.

[21]) S. Bartoli luc. II, 9. Beger thes. Brandenb. III p. 439 H. Moses vases 81.

[22]) Gruter 4, 7 [Würtemb. Jbb. 1835 p. 15, 9]; Gruter 6, 4 [Würtemb. Jbb. 1835 p. 18, 11]; Reinesius I, 28 [Steiner 723. 962]; Marini atti de' fr. Arv. p. 105.

[23]) Lehne, Röm. Alterth. der Gauen des Donnersberges I p. 186, 43.

als Besitzerin des Capitolinischen Juppiter sonsther kennen [24]), drückt gewissermafsen den Begriff der Weltregierung, welche von den Capitolinischen Gottheiten ausgeht, noch besonders aus; ähnlich, wie wenn Nike mit Zeus oder Athene, welche den Sieg verleihen, verbunden ist.

Bei einem der angeführten Reliefs (*b*) aber ist es mehr als zweifelhaft, ob die drei Gottheiten in der That die Capitolinischen sind, wobei freilich zu bedauern, dafs der Marmor gelitten hat. Die nackte männliche Figur in der Mitte mit dem Scepter kann man füglich für Juppiter nehmen, und selbst das ungewöhnliche Attribut eines Hundes, der neben ihm sitzt, verbietet dies nicht, da dieser mit dem Juppiter Custos verbunden wird [25]), obwohl er allerdings auch als chthonisches Symbol aufgefafst werden kann [26]). Abweichend ist es ferner, dafs er zu der links neben ihm stehenden Frau gewandt ist und sie, wie es scheint, bei der Hand gefafst hält. Diese kann aber schwerlich für Juno gelten, da ihr aufser allen sonstigen Attributen auch der Schleier mangelt. Eben so wenig kann man die Frau zur Rechten Juppiters für Minerva erklären; sie ist ohne Waffen. Was sie in der erhobenen Linken hält, könnte man für eine Sichel halten, die Rechte hält sie über einen Altar, auf dem Früchte liegen; auf der andern Seite ist ein Vogel — gewifs keine Eule — der an einer Cista pickt. Demnach möchte man diese Götter lieber für Ceres mit Pluto, welcher Proserpina die Hand reicht, halten, für einen Sarcophag und dessen hochzeitliche Hauptvorstellung ein passender Schmuck, eine Deutung, welche von Platner (Beschrbg. Roms III, 2 p. 330) angedeutet, und, wie ich eben sehe, von Brunn (N. Rhein. Mus. IV p. 471 ff.) ausgeführt ist. Jedenfalls ist diese Dreiheit von Göttern nach der Analogie der Capitolinischen gebildet, und solche Zusammenstellungen, auf welche locale und persönliche Verhältnisse den verschiedenartigsten Einflufs üben konnten, begegnen uns häufig genug [27]).

[24]) Volpi Lat. IX, 126, 21. vgl. Murator. 12, 4. Becker Röm. Alterth. I p. 404.

[25]) Passeri luc. I, 30 p. 38 f; S. Bartoli luc. II, 1. Creuzer comm. Herod. p. 239. Gerhard Prodrom. p. 40.

[26]) Gerhard auserl. Vasenb. I p. 169.

[27]) So finden wir vereinigt:

Auf diesen Vorstellungen waren die verbundenen Gottheiten von Sol und Luna und den beiden Dioskuren eingeschlossen, wie sich aus den vollständig erhaltenen Reliefs ergiebt (*ab*), denn auf den übrigen ist nur Sol mit dem zugehörigen Dioskuren (*cd*), oder gar nur der letzte (*e*) erhalten. Sol ist auf einer Quadriga emporsteigend vorgestellt, unter welcher meist ein Flufsgott ausgestreckt liegt (*abd*), auf einem Relief (*c*) eine weibliche Gestalt mit einer Urne, und ein mit halbem Leib aus dem Boden hervorragender bärtiger Mann, der einen über seinem Haupte Bogenförmig flatternden Mantel mit beiden Händen hält, Coelus[28]). Ueber seinen Pferden (*cd*), wie über denen der Luna (*a*) fliegt ein Flügelknabe mit der Fackel; auf einem Relief (*b*) schwebt neben Sol eine weibliche geflügelte Figur, während eine ähnliche der Luna entgegen kommt, welche in beiden Händen ein ausgebreitetes Tuch hält, um die hinabsteigende Luna damit zu verhüllen: eine schöne Personification der Morgenhelle und des nächtlichen Dunkels. Die Dioskuren stehen

---

Minerva, Juppiter und Diana auf einem Votivrelief, Mazocchi in mut. Camp. amph. tit. p. 258 ff. Winckelmann storia III, tav. 13. Werke II, Taf. 11. Millin gal. myth. 38, 139.
Minerva, Juppiter und eine weibliche Figur, welche ihm ei- Kranz aufsetzt, Elfenbeinrelief bei Buonarrotti medagl., Titelvignette.
Minerva, Juppiter und Ceres, im Tempel der Concordia. Plin. XXXI, 19, 33.
Minerva, Juppiter und eine verschleierte Frau mit Füllhorn und Kranz, wohl Fortuna, Bartoli lucern. II, 10.

so wie

Minerva, Hercules, Juno. Lehne a. a. O. Taf. 3.
Minerva, Mercurius, Juno. Lehne a. a. O. Taf. 14.

welche auch alle vier häufig vereinigt sind (Lehne a. a. O. Taf. 1. 4. Würtemb. Jbb. 1835 p. 66, 55. p. 123, 118. Gräff Antiquar. in Mannheim I p. 35, 66. p. 36, 72. p. 37, 75. p. 41, 83). Nicht selten hat man Juno für Vesta angesehen.

28) So erklärt Visconti (Mus. Pio Cl. IV p. 137 f.) diese Figur und R. Rochette (M. J. p. 394) stimmt ihm bei. Dieselbe Figur neben der liegenden Erdgöttin erscheint zu den Füfsen der Capitolinischen Gottheiten auf dem schon erwähnten Sarcophag in Amalfi (Gerhard ant. Bildw. 118. Camera storia di Amalfi Taf. 3. p. 40 ff.), wo Gerhard (Prodrom. p. 371) Pluton und Persephone erkannte. Die christliche Kunst hat sie ebenfalls beibehalten und man sieht sie zu den Füfsen des thronenden Christus nicht selten auf christlichen Sarcophagen, vgl. Münter Sinnb. u.

entweder ruhig neben ihren Pferden (*abc*), oder sind reitend vorgestellt (*cd*) [29].

Wenn man das Relief bei Piranesi (*g*) vergleicht, so darf man wohl annehmen, dafs der Typus dieser Vorstellungen entlehnt ist aus dem Giebelfelde des Capitolinischen Tempels, was ihm allerdings eine besondere Bedeutung geben mufste, und die öftere Wiederholung erklärt. Eine abgekürzte Vorstellung ist es, wenn der Capitolinische Juppiter allein auf Münzen und Gemmen [30] thronend vorgestellt wird, zu seinen Füfsen die Erd- und Wassergottheit einander gegenüberliegend, neben seinem Haupte Sol und Luna in gewohnter Weise zu Wagen. Und eine fernere Abkürzung gewahren wir auf einer Münze von Pergamos [31], wo Juppiter mit dem Adler zu seinen Füfsen abgebildet ist, neben ihm Erd- und Wassergottheit liegend und über diesen zu jeder Seite die Büsten von Sol und Luna. Damit übereinstimmend ist auf Gemmen [32] Juno thronend vorgestellt und zu jeder Seite der Lehne ihres Sessels die Büsten von Sol und Luna, so wie eben dieselben zu beiden Seiten der Ephesischen Artemis [33].

Kunstvorst. d. alten Christen II p. 85. R. Rochette ant. chrét. III p. 189. Aringhi Rom. subterr. I p. 177, 193. Sonst erscheint Cölus in ähnlicher Weise mit halbem Leibe sichtbar und flatterndem Peplos, aber in höherer Region, Winckelmann M. J. 69. Clarac mus. de sc. 910, 732; R. Rochette M. J. 69, 1; Gerhard ant. Bildw. 61.

29) Ebenso auf Reliefs, die Phaethons Sturz vorstellen, Mus. Veron. 71, 1; Clarac. mus. de sc. 210; Gall. di Fir. IV, 97.

30) Mionnet descr. suppl. V p. 78. mus. Flor. num. I, 66, 3. Müller Denkm. a. K. II, 2, 26. Pedrusi V, 21, 1. Hirt Bilderb. 2, 3. Montfaucon ant. expl. I, 1, 10, 8.

31) Morelli spec. rei num. 1, 3. Spanheim in Liebe Gotha num. p. 498 ff.

32) Winckelmann pierr. grav. p. 53, 130. Müller Denkm. a. K. II, 5, 65.

33) Gerhard ant. Bildw. 308, 2*. — Auch dieses ist in die christliche Kunst übergegangen, wie auf einer Lampe (S. Bartoli luc. III, 29. Creuzer Abb. z. Symb. 7, 2) neben dem guten Hirten Sol und Luna mit halbem Leibe hervorragend dargestellt sind, (vgl. Münter Sinnb. u. Kunstvorst. d. alten Christen I p. 114. R. Rochette ant. chrét. III, p. 185 f.); ebenso zu beiden Seiten des gekreuzigten Christus auf einem Diptychon (Buonarruoti vetri p. 267) mit der Beischrift SOL, LVNA. Ebenfalls finden sich an den Ecken von christlichen Sarcophagen die Masken von Sol und Luna angebracht (R. Rochette ant. chrét. III p. 187), wie dies bei dem Endymionsarcophag *D* der Fall ist, vgl. auch Inghirami mon. Etr. VI, Z, 1.

Aufser den bisher erwähnten finden sich noch andere Vorstellungen, welche von Sonne und Mond eingeschlossen werden. Neben den schon besprochenen Darstellungen des Endymion kommen hier zunächst Reliefs in Betracht, welche Prometheus als Menschenschöpfer darstellen.

Auf einem figurenreichen Relief später Zeit[34]), dessen vollständige Erklärung noch nicht gelungen ist, und dessen Mittelpunkt Prometheus mit dem eben geschaffnen Menschen, umgeben von zahlreichen Göttern, bildet, sind in den beiden Ecken oben links Selene auf ihrem von zwei Stieren gezogenen Wagen, rechts ihr entgegenfahrend Helios auf einem Viergespann dargestellt[35]); vor Selene schwebt ein Knabe mit einer Fackel her, dem ein anderer mit einem Bogenförmig flatternden Gewand voranzieht, in der Mitte des Reliefs befindet sich ein Windgott mit der Muscheltrompete: lauter Gestalten, welche wir in diesem Zusammenhange bereits kennen. Hienach wird man eine ähnliche Gegenüberstellung auch auf dem berühmten Capitolinischen Prometheusrelief[36]) nicht verkennen können. Die Mitte nimmt die Beseelung des von Prometheus so eben geschaffenen Menschen durch Athene, und die Entführung der Psyche des entseelten durch Hermes ein, in Gegenwart der Moiren. Im oberen Raum steigt aus dem Schoofse eines liegenden Wassergottes, geleitet von einem die Muscheltrompete blasenden Windgott, eine mit einem langen Chiton und flatterndem Mantel bekleidete Figur in einer Quadriga empor, auf der andern Seite fährt über dem entseelten Leichnam eine ähnliche Figur auf einem mit zwei Pferden bespannten Wagen davon. In der ersten hat man der Kleidung wegen wohl mit Recht Eos erkannt, in der zweiten aber den gen Himmel fahrenden

---

34) Gerhard ant. Bildw. 61. Neapels ant. Bildw. p. 52 ff. Prodromus p. 304 ff.

35) Helios und Selene einander entgegenfahrend finden sich auch auf dem Relief bei Piranesi (g); eine Anordnung, welche durch das Streben nach gefälliger Symmetrie hervorgerufen zu sein scheint, wobei man nur an dem Gedanken der Gegenüberstellung fest hielt.

36) Admir. 66. 67. Mus. Capit. IV, 25. Millin gal. myth. 93, 383. Müller Denkm. a. K. I, 72, 405. Creuzer Symb. IV, 2, Taf. 8, 21. Böttiger Kunstmyth. II p. 363 ff.

Elias[37]) zu finden geglaubt. Selbst wenn man den Einfluſs christlicher Vorstellungen auf dies Relief zugesteht, wird man hier doch lieber mit Müller (Denkm. a. K. I p. 54) Selene erkennen, welche der Eos so füglich und in demselben Sinne entgegengesetzt werden kann, als dem Helios[38]). Man sieht leicht, daſs mit Absicht Helios dem belebenden Prometheus, Selene dem die Seele entführenden Hermes zugesellt ist[39]).

Ferner erscheinen Helios und Selene, nicht wie bisher zu Wagen, sondern stehend einander gegenübergestellt auf einem Sarcophag in Neapel[40]), welcher die Sage von Protesilaos und Laodameia darstellt, hier aber sind sie blos als einfassende Figuren zu jeder Seite aufgestellt[41]).

Endlich ist auf einem Sarcophag[42]) in der Mitte die Gruppe von Eros und Psyche in der Umarmung auf einer Basis vorgestellt, unter einem von zwei Säulen getragenen Bogen; in den beiden Ecken aber ist rechts Helios in seinem Wagen emporsteigend, links Selene sich senkend angebracht, in einer Weise welche an den Schmuck der Giebelfelder erinnert[43]).

---

37) Der gen Himmel fahrende Elias ist auf christlichen Sarcophagen dem aufsteigenden Helios genau nachgebildet, sogar der unter den Pferden liegende Fluſsgott ist mit aufgenommen, s. Aringhi Roma subterr. I p. 189; 191. vgl. Münter a. a. O. II p. 63. Etwas modificirt ist die Vorstellung bei Clarac mus. de sc. 227, 777, doch fehlt auch hier der Fluſsgott nicht.

38) So sind in den schönen Reliefs am Bogen des Constantinus Eos und Selene einander gegenübergestellt, Admir. 22. 23.

39) Auf einem andern Relief desselben Gegenstandes (Millin voy. dans le midi 65, 2. Clarac mus. de sc. 216, 768) ist oberhalb Prometheus die Büste des Helios sichtbar; ursprünglich wird ihr wohl die der Selene entsprochen haben, wenn nicht die verhüllte Figur mit einem Stern neben sich auf der entgegengesetzten Seite die Nacht vorstellt.

40) Montfaucon Diar. Ital. p. 314. M. J. d. J. III, 40.

41) Auf einem der Reliefs, deren Deutung zwischen Peleus und Thetis und Mars und Ilia schwankt, erscheint links in der Ecke Helios emporsteigend (Mon. Matt. III, 32), vielleicht war ursprünglich auf der andern Seite Selene vorgestellt. Zu bemerken ist, daſs auf einem entsprechenden Relief (Mon. Matt. III, 33. Winckelmann M. J. 110. Millin gal. myth. 133, 550) an der Stelle des Helios ein Abschnitt des Zodiacus sich zeigt, vgl. oben IV, n. 51.

42) Lasinio scult. d. campo santo 17.

43) Daſs bei der Aussendung des Triptolemos, wo jetzt nur Selene gegenwärtig ist, ursprünglich auch Helios vorgestellt war, ist oben vermuthet worden, s. IV n. 25.

Man fühlt sich gedrungen eine Deutung zu suchen, welche für die verschiedenen Vorstellungen gleich passend sei. Müller[44]) hatte blofs die Darstellungen der Capitolinischen Gottheiten im Auge, wenn er eine Andeutung des Weltalls darin fand, als dessen Herrscher man sie darstellen wolle; eine an sich sehr annehmbare Erklärung, die aber nicht auf alle Fälle anzuwenden ist. Braun (ant. Marmorw. p. 11) erinnert sehr passend an die auf Münzen[45]) befindliche Vorstellung einer verschleierten Frau, welche auf der Rechten den Kopf des Sol, auf der Linken den der Luna trägt und durch die Inschrift AETERNITATI AVGVST. deutlich bezeichnet ist. Danach hat Eckhel (D. N. VII p. 181 f.) eine Münze, welche den Strahlenbekränzten Kopf des Septimius Severus und den mit einer Mondsichel geschmückten der Domna vereinigt und dabei die Beischrift CONCORDIAE · AETERNAE zeigt[46]), treffend erläutert und die Inschrift (Gruter 32, 10):

SOLI · AETERNO · LVNAE
PRO · AETERNITATE · IMPERII
ET · SALVTE · IMP · CA . . SEPTIMI · SEVERI etc.

angeführt, womit eine andere (Gruter 32, 9) zu vergleichen ist:

AETERNITATI
SACR
SOLI · ET · LVNAE
P · NOVELLIVS · P · F
PAL · VERVS · D · D
XVIII · KAL · IVL.
SERV · SCIPIONE · ORFITO · ET
G · NONIO · PRISCO · COS

Es ist also unzweifelhaft, dafs durch die Vorstellung von Sol und Luna der Begriff der Ewigkeit, der ewigen, unwandelbaren Weltordnung ausgedrückt werde, und dieser erweist sich auch

[44]) Müller Arch. § 350, 6. Denkm. a. K. II p. 3. 6. Welcker (Zeitschr. f. K. p. 377) findet den Gedanken ausgedrückt, dafs vom Gebiet Roms die Sonne auf und von seiner Gränze wieder niedergehe.

[45]) Sie findet sich auf Münzen des Vespasianus (Eckhel D. N. VI p. 337), Titus (Eckhel D. N. VI p. 355), Domitianus (Pedrusi IX, 3, 6), Traianus (Eckhel D. N. VI p. 423. Hirt Bilderb. p. 139)

[46]) Sie ist abgebildet bei Millin M. J. I, 25, 10. Dumersan notice 42, 10.

Noch mehr tritt diese Beziehung in den nicht seltenen Vorstellungen hervor, wo die Dioskuren einander gegenübergestellt sind[54]), welche wir neben Helios und Selene bemerkt haben, so dafs, wo wir sie allein finden, dies als eine Abkürzung jener vollständigen Vorstellung aufgefafst werden kann. Sie finden sich daher sehr häufig zur Einfassung an den Ecken der Sarcophage angebracht[55]) und die Sage von ihrer Heteremerie[56]), sowie die Verbindung in welche man sie mit dem Morgen- und Abendstern brachte[57]), mufste die Beziehung derselben auf den Wechsel von Tod und Leben nahe legen[58]). Indefs sind sie keineswegs immer in dieser Bedeutung aufzufassen, die Castores genossen namentlich in Rom als schützende Heilsgötter Verehrung[59]). Die Art und Weise, wie sie gebildet und symmetrisch einander gegenübergestellt wurden, machte sie besonders geeignet, sie in der angegebenen Weise anzubringen, und so standen sie als Thürhüter vor dem Eingange des Tempels des Juppiter Tonans, und anderer Heiligthümer[60]). Die Statuen der Dioskuren am Capitol, und nach Fogelbergs Untersuchungen[61]) die Colosse von Monte Cavallo haben keine andere Bestimmung gehabt. So finden wir sie auf einem Votivrelief[62]) drei Quellnymphen, zu deren Füfsen ein Flufsgott liegt, einschliefsend, eine Vorstellung, welche ich nicht mit Car-

---

allein die Sculpturen des Pheidias und am Capitolinischen Tempel beweisen jedenfalls, dafs nicht etwa die ganze Vorstellung späten Ursprungs sei.

54) Vgl. Welcker z. Zoegas Abh. p. 380 f.

55) S. Bartoli sep. 44; Mabillon mus. Ital. I p. 223; Lasinio scult. del campo santo 66; 91; 101; Gori inscrr. Etrur. III, 10.

56) Nitzsch z. Odyss. XI, 298. Eberz, Zeitschr. f. AW. 1844 n. 51 f.

57) Welcker Aesch. Tril. p. 224 ff. vgl. Schwenck etym. myth. Andd. p. 193. myth. Skizzen p. 150.

58) Die Dioskuren zu jeder Seite von Pluton, mit einem Stern über dem Haupte auf einer Lampe bei S. Bartoli luc. II, 8. Auch auf Mithrasmonumenten kommen die Dioskuren vor, Lajard Ann. XIII p. 223 ff.

59) Welcker akad. Kunstmus. p. 135 ff. Klausen Aeneas p. 663 ff.

60) Plin. XXXIV, 8, 19. Suet. Calig. 22. Dio LIX, 28.

61) Ann. XIV p. 194 ff. arch. Ztg. II p. 238 ff.

62) Guattani M. J. 1787 p. 40. Millin gal. myth. 80, 530 s. Taf. 4, 3.

dinali (Iscriz. Velit. p. 27, 12) auf eine glücklich vollbrachte Reise beziehen möchte. Vielmehr ist hier wohl daran zu erinnern, dafs der Quell der Juturna den Castores heilig war [63].

Excurs III.

Eos und Kephalos.

Die Sage, welche Kephalos von Eos entführen liefs, ist auf Vasenbildern sehr häufig vorgestellt [1]) und zwar der schon oben besprochenen Auffassungsweise gemäfs so, dafs die Göttin ihren Geliebten verfolgt.

Die Inschrift lautet:

AVR · MO	NVM · FABi
NNVS · C	VS · D · D · CV
VM · SVIS	M · SVIS · A
	LVMNIS

[63]) Dion. Hal. VI, 13. Propert. IV [III], 22, 26 das. Hertzberg.

[1]) Bekannt gemacht sind, soviel ich weifs, folgende, die ich aber nicht alle habe vergleichen können:

A. Tischbein II, 61. Millin gal. myth. 24, 94. }
B. Tischbein IV, 12 [41]. Inghirami Vasi fitt. 18. } wenn nicht hier nur ein Vasenbild gemeint ist.
C. Millin Vases II, 35.
D. Bull. Nap. I, 1. vgl. p. 5 f. Avellino das. p. 35 ff. Cavedoni das. p. 72. arch. Ztg. I p. 59 f. Bull. 1842, p. 9 f.
E. Mus. Blacas 18. vgl. oben IV, n. 49.
F. d'Hancarville I, 12.
G. Caylus rec. II, 35, 2, wahrscheinlich dieselbe bei Dumersan notice du cab. des méd. 10, 2.
H. Millin Vas. II, 34.
I. Laborde II, 33.
K. Millingen Vas. Coghill 14.
L. Museo Borbon. V, 35. Neapels ant. Bildw. p. 252, 1682.
M. Gerhard auserl. Vasenb. 160. Mus. Greg. II, 57, 1 a. vgl. Ann. XII p. 155.
N. Cat. Durand 233.
O. Cat. Durand 234.
P. Cat. Durand 263. cat. Beugnot 46.
Q. Berlins ant. Bildw. 866. Panofka mus. Bartold. p. 111 ff.
R. Berlins ant. Bildw. 1013.
S. not. Canino 46.
T. M. J. d. J. III, 30.

Eos ist stets reich bekleidet, meistens mit grofsen Schulterflügeln (*ABDEFLMNPQR*), nur Ausnahmsweise ohne dieselbe (*O*) dargestellt [2]), auch ist sie wohl mit einer Haube bekleidet (*MP*) [3]). Kephalos erscheint immer als jugendlicher Jäger, mit der Chlamys, selten auch mit einem Chiton (*P*) bekleidet, meistens den breitkrämpigen Petasos auf den Rücken geworfen (*ABEFLMNO*), mitunter mit einem spitzen Hut auf dem Kopfe (*DQ*) [4]); in der Hand hält er einen (*ABN*) oder häufiger zwei Speere (*DEFLMPQRS*), auch sieht man neben ihm seinen Hund (*EQ*). Während Eos ihm mit raschen Schritten sich nähert, sucht er eben so eilig sich ihrer Umarmung zu entziehen, indem er meist sich nach seiner Verfolgerin umsieht, ja er erhebt sogar, um sich ihrer zu erwehren, einen in der Eile aufgerafften Stein wider sie (*E*). Auf einem Vasenbilde (*M*) indefs geht sie gemäfsigten Schritts auf ihn zu und hält eine Tainia

---

[2]) Eos erscheint auf Vasen auch sonst ohne Flügel, wie bei Tischbein III, 2; Gerhard auserl. Vasenb. 80; Trinksch. 8, wo ihre Rosse geflügelt sind; beide sind ungeflügelt auf den Vasenbildern bei Millin tomb. de Canosa 5. [Gerhard Lichtgotth. 3, 1.] und Millin Vas. I, 15. [Inghirami Vasi fitt. 52.] Auf einer von Gerhard (auserl. Vasenb. II p. 6 f.) erwähnten Schale ist Eos zweimal zu Wagen, einmal mit, einmal ohne Flügel vorgestellt. Ungeflügelt, mit halbem Leibe sichtbar, durch die Beischrift *ΑΩΣ* bezeichnet, erscheint sie auch auf dem merkwürdigen Vasenbilde, Nouv. Ann. 10. Ungeflügelt ist sie auch bei der Psychostasie (Millin vas. I, 9. gal. myth. 164, 597), ferner auf einem Vasenbild, wo sie von Zeus das Leben des Memnon erfleht, mit der Beischrift *ΗΕΟΣ* (R. Rochette choix de peint. p. 5), beim Kampfe des Memnon und Achilleus (Gerhard auserl. Vasenb. 204; 205) und wenn Birch's Deutung, wie es scheint, die richtige ist, bei der Bestattung des Memnon (Archaeol. XXIX, 16. Gerhard auserl. Vasenb. 121. 122), wo dieser von geflügelten Wesen fortgetragen wird; dagegen ist sie geflügelt, wo sie ihn selbst forträgt (Millingen anc. uned. mon. I, 5). Ich glaube daher nicht, dafs Panofka (mus. Bartold. p. 113) Recht habe, wenn er für die seltenen Fälle, wo die Flügel fehlen, die Deutung auf Eos zurückweist, vgl. Hyperb. Röm. Stud. p. 256 f.

[3]) Ebenso bei Gerhard Trinksch. 8; R. Rochette choix de peint. p. 5; und auf der von Gerhard (auserl. Vasenb. II p. 6 f.) erwähnten Schale.

[4]) Er ist nicht geformt wie der Hut, welchen Odysseus gewöhnlich trägt, sondern mit einer Krämpe versehen, vgl. Millingen anc. uned. mon. I, 18. Panofka Bild. ant. Leb. 5, 6; M. J. d. J. II, 36; III, 49; Stackelberg Gräb. d. Hell. 46.

mit beiden Händen ihm entgegen, welche er mit einer Handbewegung zurückweist; der Sinn dieser Vorstellung ist derselbe, die Tainia als Liebeszeichen bekannt [5]).

Nicht immer ist die Darstellung auf diese beiden Hauptpersonen beschränkt, sondern es zeigt sich bald aufser Kephalos ein zweiter erschreckt fliehender Jüngling (*GPT*), der auch wohl einen Stein zur Abwehr erhebt (*D*), wie Kephalos selbst (*E*) [6]), bald mehrere forteilende Jünglinge (*H*), aus deren Mitte Kephalos entführt wird, bald ein Jüngling (*S*) oder bärtiger Mann mit einem Stabe ruhig stehend (*MN*), dem wohl ein anderer gegenübersteht (*Q*), der eine Leier hält (*R*) [7]). Von diesen berichtet die Sage nichts, und es dürfte kaum gerathen sein, nach bestimmten Namen zu suchen, zumal da der Name Kallimachos, welcher einmal dem Gefährten des Kephalos beigeschrieben ist (*D*), schwerlich der Sage angehört [8]). Es könnte vielleicht schon genügen, daran zu erinnern, wie fast immer die Sage einem Heros einen Genossen ertheilt, so dafs die bildende Kunst diesen Zug auch da hätte benutzen können, wo er nicht besonders überliefert war, allein offenbar tritt uns hier dieselbe Auffassungsweise entgegen, welche wir bei den schon besprochenen Entführungsscenen der Jungfrauen wahrnahmen. Wie diese fast immer aus dem Kreise fliehender Schwestern und Gefährtinnen geraubt werden, so wird Kephalos von seinen Freunden und Gespielen hinweg entrückt, wodurch sowohl in ethischer als

---

[5]) Welcker Ann. IV p. 380 f. O. Jahn Ann. XIII p. 282 ff.

[6]) Braun (Ann. X p. 270. XII p. 155 f.) erkennt auch auf dieser Vase einen Gefährten des Kephalos in der Jünglingsfigur, welche ich oben IV n. 50 für den Berggott erklärt habe. Mir scheint wider Braun's Annahme auch das zu streiten, dafs diese Figur kleiner und auf einem erhöheten Plan vorgestellt ist.

[7]) Es sind nicht bei allen Vasenbildern, welche hieher gehören, die Vorstellungen der Rückseite bekannt, aber ohne Zweifel finden diese Nebenfiguren sich noch häufiger und mannigfaltiger vor.

[8]) Vgl. O. Jahn arch. Aufs. p. 141 f., wo andere Beispiele angeführt sind. Es ist zweifelhaft, ob diese Namen in die Classe derjenigen gehören, welche meistens durch ein beigesetztes *καλός* ausgezeichnet sind, welches auch wohl fehlt, oder ob ein Vermischen des Individuellen und Mythischen anzunehmen ist, vergleichbar der Sitte, auf Sarcophagen Personen des Mythos portraitmäfsig zu bilden.

malerischer Hinsicht bedeutende Motive gewonnen wurden. Auch der bejahrte Vater oder Anverwandte fehlt hier nicht (*MN*), und hier wie dort wird ihm die Entführung gemeldet (*Q*). So reihen sich auch diese Darstellungen dem weiten Kreise jener Vorstellungen, ihrer ganzen Auffassungsweise nach an. Freilich kann es scheinen, als ob sie dem ursprünglichen Sinne der Kephalossage weniger entspreche, wo Kephalos als einsamer Jäger gedacht ist, allein da diese Deutung feststeht, so mufs man jedenfalls zugeben, dafs die bildende Kunst an der Entführung festhaltend, als der eigentlichen Aufgabe ihrer Darstellung, diese in einer Weise ausführte, welche an sich natürlich und ansprechend, durch verwandte Vorstellungen typisch geworden war [9].

Von diesen Vorstellungen aus, deren Deutung durch Inschriften und Attribute sicher ist, wenden wir uns zu andern, die bei grofser Uebereinstimmung in der Hauptsache in anderer Beziehung abweichend sind, namentlich dadurch, dafs der entführte Jüngling nicht durch die Lanzen als Jäger bezeichnet ist, somit das charakteristische Kennzeichen des Kephalos fehlt.

Wenn wir zunächst das Innenbild einer Volcentischen Schale [10]) betrachten, wo eine Flügelfrau, reich bekleidet, mit einer Haube das Haupt bedeckt, in stürmischer Eile einen Jüngling so eben erreicht hat, dessen Nacken sie umschlingt, während sie zugleich seine Rechte ergriffen hat, so wird man freilich kaum anstehen mit Braun [11]) Eos und Kephalos zu erkennen, obgleich der Jüngling in keiner Weise näher charakterisirt wird, auch nicht, wie gewöhnlich, lebhaften Widerstand

---

9) Es scheint daher vorläufig am sichersten bei der hinlänglich festgestellten Deutung auf Kephalos zu bleiben, und nicht auf andere Geliebte der Eos zu rathen, wie Tithonos, Orion, Kleitos, von denen uns doch nähere Umstände nicht überliefert sind. Orion wollte Müller (Arch. § 400, 1) auf der Blacasschen Vase erkennen, weil bei ihm die Deutung auf das Gestirn unzweifelhaft schien, und bei dieser Annahme kann die Erklärung der fliehenden Gefährten auch auf andern Bildern allerdings leichter scheinen. So wenig es zu verwundern wäre, wenn eine Inschrift, die auch für Orion zeugte, zu Tage kommen sollte, so ist doch jetzt Kephalos der allein sicher bezeugte Name.

10) M. J. d. J. II, 48.

11) Braun Ann. IX p. 209 ff.

zeigt, sondern vielmehr überrascht zwischen Hingebung und Flucht zu schwanken scheint [12]).

Allein es schliefst sich hieran eine zahlreiche Classe von Vasenbildern, auf welchen eine geflügelte Frau einen Jüngling mit einer Leier verfolgt [13]). Die Flügelfrau ist auch hier reich

---

12) Auf jeder der beiden Aufsenseiten sind fünf Männer vorgestellt, Greise und Jünglinge, welche lebhaft bewegt, nach einer Seite hinschreiten, und dabei durch sehr ausdrucksvolle Geberden ihr Erstaunen und Entsetzen über eine unerhörte Begebenheit ausdrücken; zwischen ihnen ist ein Altar, auf dem einen Ende ist ein Baum, auf dem andern ein Fels. Vor diesem steht ein bärtiger Mann, der einzige in voller Rüstung, hinaufschauend als wolle er die Höhe ermessen, welche er zu erklimmen im Begriff ist; neben dem Baum fällt ein Kahlkopf mit einem langen Krummstab auf, der über der Schulter einen Sack und Badegeräth trägt, und einen Paidagogen vermuthen läfst. Ich kann Brauns Erklärung, welcher in ihnen die Thebaner erkennt, die den Oidipus auf seinem Wege zur Sphinx geleiten, nicht beitreten. Denn es scheint mir ganz unstatthaft, dafs dann die Sphinx fehlen sollte, deren Anwesenheit durch den Fels nicht hinlänglich bezeichnet ist, und ich kann nicht glauben, dafs man einen an sich so unbedeutenden Moment dieser Sage, als es das Erklimmen des Felsens ist, gewählt und so reich ausgeschmückt hätte. Vielmehr scheint mir die zuerst von Braun geäufserte Ansicht viel glücklicher, dafs die Entführung des schönen Jünglings eben die Begebenheit ist, welche die allgemeine Bestürzung hervorruft, und die natürliche Bewegung, in welcher alle ihm nachstürzen. Im Allgemeinen wird dies durch die schon erwähnten Vorstellungen bestätigt, für die speciellere Deutung kann man wohl nicht weiter kommen als zu der Vermuthung, dafs die näheren Umstände der Entführung in der Sage auf eine Weise ausgebildet gewesen sind, wie sie uns in den Denkmälern entgegentritt. Der Fels pafst wohl zu Kephalos, der ja vom Gipfel des Berges entführt wird, und nach anderer Sage sich vom Leukadischen Felsen stürzt (Strab. X p. 452. Tzetz. z. Lyc. 932. Apollod. III, 15, 1).

13) Ich habe folgende zu erwähnen:
- *a.* d'Hancarville IV, 61 [38].
- *b.* Millingen vas. Coghill 42.
- *c.* M. J. d. J. I, 5. D. de Luynes descr. 38, mit der Inschrift *OIONOKΛEΣ KAΛOΣ*.
- *d.* D. de Luynes descr. 39, mit der Inschrift *XAPMIΔEΣ KAΛOΣ*.
- *e.* Neapels ant. Bildw. I p. 381, 1981.
- *f.* Cat. Durand 235 [cat. Magnoncour 13].
- *g.* Cat. Durand 236.
- *h.* not. Canino 121.
- *i.* Berlins ant. Bildw. 869.
- *k.* Bull. Nap. I p. 36.
- *l.* in der Sammlung Blacas, bei Millingen (Ann. I p. 207) erwähnt.

bekleidet, mitunter mit einer Haube (*eg*), mitunter mit einem mit Strahlen geschmückten Stirnband (*ck*) versehen; der Jüngling ist bald in einen Mantel gehüllt, der nur den einen Arm frei läfst (*adfgk*), bald trägt er die Chlamys des Epheben (*ce*), und hat das Haupt bekränzt (*cd*). Die Bewegung beider Figuren ist im höchsten Grade gewaltsam, die Frau schreitet nicht nur eiligen Schritts auf den Jüngling zu, sondern sie ist auch schwebend vorgestellt (*c*), und mitunter hat sie den verfolgten schon erreicht und fafst ihn an (*eghi*); er aber sieht sich erschreckt nach ihr um und eilt mit gewaltigem Schritt davon, die Leier hält er meist in der gesenkten Rechten, doch auch in der erhobenen Linken (*d*). Auch hier treten Nebenfiguren hinzu, ein bärtiger Mann (*c*), ein Ephebe (*d*), welche erstaunt zusehen, oder in reicherer Ausführung einerseits ein Jüngling mit der Leier auf einen Greis zufliehend, andererseits drei fliehende Jünglinge (*k*), oder auch Gruppen von Jünglingen und bärtigen Männern (*g*), von Jünglingen mit der Leier und Frauen (*h*). Endlich ist hier noch zu erwähnen eine verwandte Vorstellung, wo der von der Flügelfrau verfolgte Jüngling statt der Leier ein Packet Bücher trägt [14]).

Die nahe Verwandtschaft dieser Vorstellungen mit den besprochenen, welche Eos und Kephalos vorstellen, ist in die Augen fallend, und Braun hat auch auf den letzteren den Jüngling für Kephalos erklärt [15]). Die Leier [16]) sowohl als die Bü-

14) Millin Vas. I, 48.

15) Braun Ann. XII p. 153 ff.

16) Vgl. Tischbein IV, 59. Panofka Bild. ant. Leb. 4, 1; d'Hancarville II, 8; I, 103 [III, 7]. Panofka a. a. O. 4, 2; Berlins ant. Bildw. 834; 871. Panofka a. a. O. 4, 5; Mus. Greg. II, 77, 1 a. Die schönste Vorstellung ist die des Grabmonuments bei Stackelberg (Gräb. d. Hell. 2), dort ohne hinreichenden Grund auf einen Choregen bezogen. Ein Jüngling sitzt auf einem Feldstuhl, und liest aufmerksam in einer Rolle, vor ihm steht die Leier, oberhalb ist ein Ball, Strigil und Lekythos aufgehängt; er ist umgeben von den Attributen der gymnischen und musischen Bildung. Vgl. Z. f. AW. 1843 p. 222 ff. Sprechend ist vor allen auch das Skolion bei Dio Chrys. II, 63 p. 32 M:

εἴθε λύρα καλὴ γενοίμην ἐλεφαντίνη
καί με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορόν·
εἴθ' ἄπυρον καλὸν γενοίμην μέγα χρυσίον
καί με γυνὴ καλὴ φοροίη.

cher [17]) sind die Symbole der musischen Bildung, und sie kommen dem Epheben ebensowohl als charakteristisches Attribut zu, wie die der gymnischen Bildung, also in einer besondern Beziehung die Jagdspeere. Es ist nun kein Zweifel, dafs, wie die Entführung des Kephalos überhaupt auf einen früh dahingerafften Jüngling gedeutet wurde, so Kephalos in seiner äufsern Erscheinung das Bild eines rüstigen Epheben war, dem die Uebung der Jagd zustand. Allein darum ist es noch nicht gestattet, auch die übrigen Attribute des Epheben auf Kephalos zu übertragen; die Sage stellt ihn nur als Jäger dar und dieser eigenthümliche Zug darf nicht fehlen, es darf mindestens kein anderer an dessen Stelle gesetzt sein, wenn wir berechtigt sein sollen, Kephalos zu erkennen. Auch das beweist nichts, dafs anderen Heroen wie Herakles [18]), Achilleus [19]) Paris [20]) die Leier zukommt. Denn freilich wurde auch den Heroen musische Bildung zugeschrieben [21]), allein in der Sage tritt dies im einzelnen Fall stets als ein charakteristischer Zug hervor, den wir daher nicht nach Willkühr voraussetzen dürfen. Nun ist aber bei Kephalos, dafs er der Jäger ist, den am frühen Morgen Eos entführt, das Charakteristische, nicht etwa ein allgemeingültiger Zug des heroischen Lebens; und dafs er mit der Leier und Büchern umzugehen wufste, diesen Zug ephebischer Bildung hat ihm die Sage nicht gegeben. Demnach halte ich es nicht für erlaubt, hier Kephalos zu erkennen, und damit ist es natürlich auch gleich unsicher geworden, ob die Flügelfrau für Eos zu halten sei. Es versteht sich, dafs die Grundvorstellung eines Jünglings, der durch eine höhere Macht aus dem Kreise der Seinigen mitten aus seiner jugendlichen Thätigkeit entrissen wird, dieselbe bleibt, — daher auch die so verwandte Darstellung —, es handelt sich nur darum für die Modification derselben die entsprechende Deutung zu finden [22]).

---

17) Tischbein IV, 32; M. J. d. J. I, 5, 4. Panofka Bilder ant. Leb. 1, 12.
18) Gerhard auserl. Vasenb. 68 vgl. I p. 140 f. Müller Arch. § 410, 9.
19) Hom. Il. IX, 186. R. Rochette M. J. 13. 14. Vgl. unten XIII, n. 31.
20) O. Jahn Bull. 1842 p. 26 ff.
21) Siebelis in Matthiae misc. phil. II, 1 p. 82 f.
22) Auf einer Spiegelzeichnung (Gerhard Etr. Spieg. 179) ist eine geflügelte Frau vorgestellt, welche im Sprunge einen Knaben ver-

Millingen[23]), welcher der Leier wegen in dem fliehenden Jüngling einen Dichter erkannte, vermuthete Thamyras, welchen, nachdem er von den Musen besiegt ist, die Nemesis ereile. Allein eine Darstellung der Nemesis in dieser Weise anzunehmen scheint mir höchst bedenklich, so lange sie nicht sicher bezeugt ist[24]), zu geschweigen, daſs man ohne ersichtlichen Grund von der bestimmten Ueberlieferung abweichen müſste, nach welcher Thamyras von den Musen geblendet wurde[25]). Feuerbach[26]) erkannte daher in der verfolgenden Flügelfrau eine Muse, die sich zur Rache erhoben hat, und Thamyras zerbricht nach ihm seine Leier oder wirft sie von sich[27]). Daſs Thamyras in Griechischer Tracht dargestellt wäre, obwohl er auf den angeführten Vasenbildern in Thrakischer erscheint, wäre kein triftiger Grund dagegen, aber die Darstellung einer geflügelten Muse erregt um so gröſseres Be-

---

folgt, der in der Linken ein Körbchen, in der Rechten einen Stab trägt. Kephalos ist dadurch wenigstens nicht deutlich bezeichnet, aber diese Monumente können nicht in eine Linie mit den Vasenbildern gestellt werden.

23) Millingen Ann. I p. 207 ff.

24) Panofka (Mus. Bartold. p. 106 f.) und Gerhard (auserl. Vas. II p. 12) nehmen ebenfalls Nemesis an, setzen aber an die Stelle des Thamyras die allgemeine Benennung eines besiegten Kitharoden. Aber ist der dieser Erklärung zu Grunde liegende Gedanke richtig, daſs ein Agonist, welcher den Sieg nicht erringt, darum auch von der Nemesis verfolgt werde? Ich glaube nicht.

25) Vgl. Welcker Griech. Trag. p. 419 f. Blind hatte ihn Polygnotos dargestellt (Paus. X, 30, 4); der Kampf selbst ist Gegenstand einiger Vasenbilder (M. J. d. J. II, 23; Neapels ant. Bildw. p. 379, 2004; Bull. 1840 p. 54 f.), wo Thamyras durch die phrygische Mütze ausgezeichnet ist.

26) Feuerbach Vatic. Apoll. p. 372 f.

27) Feuerbach hat, wie auch Welcker (Griech. Trag. p. 426) die Verse bei Plutarchos (coh. ira 5 p. 455 D):

ῥηγνὺς χρυσόδετον κέρας
ῥηγνὺς ἁρμονίαν χρυσοτόνον λύρας,

auf den Sophokleischen Thamyras bezogen. Die zerbrochene Leier lag zu den Füſsen einer Statue des Thamyras auf dem Helikon (Paus. IX, 30, 2), ähnlich bei Polygnotos (Paus. X, 30, 4). Uebrigens hat der Jüngling unserer Vasenbilder nicht den Anschein, als werfe er im Unmuth die Leier von sich, sondern in hastiger Flucht scheint sie ihm zu entfallen, oder erhebt sie wie zur Abwehr oder auch um sie in Sicherheit zu bringen.

denken, da sie dem allgemeinen Kunstgebrauch widerspricht [28]). Auch scheint es mir, als ob durch die Flucht des besiegten Thamyras vor der verfolgenden Muse ein Zug in die Sage gebracht werde, welcher derselben fremd ist. Es war ein Wettkampf zwischen Beiden, Thamyras selbst hatte sich seine Strafe vorher bestimmt, wenn er unterliegen sollte, und dafs er sich derselben durch die Flucht habe entziehen wollen, ist seinem stolzen Charakter nicht angemessen. Endlich scheint mir sowohl die häufige Wiederholung dieser Vorstellungen als auch die damit verbundenen Nebenfiguren darauf hinzuweisen, dafs sie eine Bedeutung haben, welche, wenn auch ursprünglich mythisch, doch eine Anwendung auf individuelle Verhältnisse leicht zuliefs, was mir bei der Sage von Thamyras nicht in dem Grade der Fall zu sein scheint [29]). Deshalb schlug Millingen auch vor, die Harpyien zu erkennen, welche einen Jüngling dahinraffen, und dieser Deutung ist der Herzog von Luynes beigetreten [30]). Bei Homeros kommt bekanntlich wiederholt die Vorstellung von den Harpyien vor, welche die Menschen dahinraffen; den Odysseus, fürchtet man, haben die Harpyien entführt [31]),

---

28) Flügel der Musen finden sich bei Schriftstellern erwähnt (Pind. Isthm. I, 64. Himer. or. XIV, 37. Porph. de abst. I, 16. Gell. XVII, 21. Ovid. met. V, 288); auf Kunstwerken, namentlich Vasenbildern, kommen sie nicht vor.

29) Erwähnung verdienen hier die Vasenbilder, welche Orpheus von den Thrakischen Frauen verfolgt in einer ähnlichen Weise vorstellen. Denn auch hier kehrt der Jüngling mit der Leier vor einer Frau angstvoll fliehend wieder, aber die Frauen sind stets ohne Flügel und bewaffnet. Auf einem Vasenbild hat die Frau ein gezücktes Schwert in der Rechten, und ist durch eine eigenthümliche Tättowirung der Arme als Thrakerin bezeichnet (M. J. d. J. I, 5, 2. Panofka Griechinnen 1, 9 p. 7 f. Ann. I p. 265 ff. cat. Durand 258); auf einem andern ist sie mit einer Axt bewaffnet (Mus. Greg. II, 60, 1; Abeken arch. Intell. Bl. 1837 p. 74); ebenso auf einem dritten, wo aber noch eine zweite mit einem Stein herbei eilt (Panofka Ann. I p. 269); auf einem vierten, wo Orpheus mit dem langen Kitharodengewande bekleidet ist, umringen ihn sieben verschiedenartig bewaffnete Frauen, von denen eine ihn mit der Lanze durchbohrt (Gerhard auserl. Vasenb. 156).

30) D. du Luynes vas. peints p. 21 f.

31) Telemachos sagt (Od. I, 236 ff.): Wäre er vor Troia gefallen, hätten die Achaier ihm ein Grabmal errichtet, und Ruhm hätte er

die Töchter des Pandareos sind von den Harpyien dahingerafft[32]). Es ist unzweifelhaft, dafs man darunter Sturm und Windsbraut verstand[33]), und so wünschen Penelope und Helena dafs der Sturmwind sie fortraffen möge[34]). Braun hat gegen diese Deutung geltend gemacht, dafs die Entführung durch die Harpyien einen unrühmlichen Tod bedeute, der deshalb Vergessenheit zur Folge habe, und dafs diese Vorstellung daher nicht passe auf Jünglinge, die ruhmwürdigen Beschäftigungen, den Freuden des Lebens und liebenden Angehörigen entrissen würden[35]). Dieser Einwand scheint auf einer unrichtigen Auf-

---

seinem Sohne hinterlassen,
νῦν δέ μιν ἀκλειῶς Ἅρπυιαι ἀνηρείψαντο.
οἴχετ' ἄϊστος, ἄπυστος, ἐμοὶ δ' ὀδύνας τε γόους τε κάλλιπεν
und dieselben Worte gebraucht Eumaios Od. XIV, 367 ff.

32) Odyss. XX, 76:
τόφρα δὲ τὰς κούρας Ἅρπυιαι ἀνηρείψαντο.

33) Von denselben Töchtern des Pandareos heifst es vorher v. 66:
ὡς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρας ἀνέλοντο θύελλαι.
Penelope klagt über Telemachos (Od. IV, 727 f.):
νῦν αὖ παῖδ' ἀγαπητὸν ἀνηρείψαντο θύελλαι
ἀκλέα ἐκ μεγάρων οὐδ' ὁρμηθέντος ἄκουσα.
Vgl. schol. Apoll. Rh. I, 1016.

34) Penelope sagt (Od. XX, 63 ff.):
ἢ ἔπειτα μ' ἀναρπάξασα θύελλα
οἴχοιτο προφέρουσα κατ' ἠερόεντα κέλευθα,
ἐν προχοῇς δὲ βάλοι ἀψορρόου Ὠκεανοῖο
und dann, nachdem sie das Schicksal der Töchter des Pandareos erwähnt hat:
ὣς ἔμ' ἀϊστώσειαν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.
Helena aber wünscht (Il. VI, 345 ff.):
ὥς μ' ὄφελ' ἤματι τῷ, ὅτε με πρῶτον τέκε μήτηρ,
οἴχεσθαι προφέρουσα κακὴ ἀνέμοιο θύελλα
εἰς ὄρος, ἢ εἰς κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης·
ἔνθα με κῦμ' ἀπόερσε, πάρος τάδε ἔργα γενέσθαι.

35) Braun Ann. XII p. 156: „*Ma quì deve notarsi bene, che in tutti e trè quei passi dell' Odissea sempre si parla di persone, che hanno perduto la vita in modo piuttosto ignominioso e che perciò è passata in obblio. — Ora domando in grazia se i citati passi convengono al carattere delle nostre pitture vascularie, che tutt' al contrario sembrano fatte ad onorare la memoria di qualche fanciullo*

fassung der Homerischen Stellen zu beruhen. Odysseus war nicht als Krieger in der Feldschlacht gefallen, kein ehrend Mahl bezeichnete sein Grab, aber deshalb war er doch nicht ruhmlos, vergessen, sein Tod nicht unrühmlich, und auch von den Töchtern des Pandareos ist kein Grund dasselbe anzunehmen [36]); endlich wünscht sich Niemand einen schmählichen Tod. Das Charakteristische ist vielmehr sowohl das plötzliche, unerwartete Vergehen, ohne daſs man eine Ursache angeben konnte, als auch das spurlos Verschwinden, das völlig dahin gerafft sein [37]), und dies tritt auch in anderen Redeweisen hervor, wo es heiſst, daſs die Winde etwas forttragen [38]); offenbar ist aber spurlos verschwinden nicht gleich zu setzen mit einem unrühmlichen oder gar schimpflichen Tode. Ich sehe daher keinen Grund, weshalb man nicht von Jünglingen, die in der Blüthe des Alters den Ihrigen entrissen wurden, hätte sagen können, die Harpyien ha-

---

tolto nel primo fior degli anni alle gloriose occupazioni, all' amore de' suoi ed ai piaceri di questa vita? A mè pare di nò. Die von Braun citirte Abhandlung von Göttling (Hermes 1829 p. 266) habe ich nicht einsehen können.

36) Diese entsprechen vielmehr ganz der Braunschen Beschreibung, sie sind das Bild einer von Götterhuld gepflegten, heranblühenden Jugend, die noch vor der völligen Reife dahingerafft wird. Polygnotos hatte sie deshalb Blumenbekränzt, mit Astragalen spielend vorgestellt (Paus. X, 30, 1 vgl. Kieler Stud. p. 109).

37) Das Wegraffen der Harpyien ist keineswegs identisch mit Tödten, Telemachos und Penelope unterscheiden es ausdrücklich, es ist vielmehr das ἄϊστον ποιεῖν, was denn freilich häufig mit Tödten zusammenfällt. Die Harpyien, als Dienerinnen der Götter (die Hunde des Zeus [Ruhnken ep. crit. I p. 93]), raffen nur fort von den übrigen Menschen zum Okeanos, in die Einsamkeit des Gebirges, zu den Erinnyen, wo denn der Untergang meistens erfolgt, oder auch nur in entlegene Gegenden, wie den Phineus ins Land der Galaktophagen bei Hesiodos (fr. 189 G. 63 M. bei Strab. VII p. 302). Wenn es dagegen in der Triopeischen Inschrift (Anth. Pal. XVII, 51, 13 f.) heiſst:

οὕνεκά οἱ παῖδας μὲν ἀμύμονας ἐκ μεγάροιο
Ἅρπυιαι κλωθῶες ἀνηρείψαντο μέλαιναι

sind sie zu Schicksals- und Todesgöttinnen geworden, vgl. Serv. z. Virg. Aen. III, 233. Es scheint mir aber, als wenn grade die Vorstellung des Entführens die Harpyien dem ganzen hier behandelten Kreise um so mehr anschlieſst.

38) Jacobs anim. anth. Gr. III, 1 p. 237. Mitscherlich z. Hor. c. I, 26, 2. Dissen z. Tibull. I, 4, 21.

ben sie entführt. Gegen die Art der künstlerischen Darstellung ist auch Nichts einzuwenden; dafs die Harpyien als geflügelte Frauen vorgestellt wurden, ist sicher genug[39]), und schon die verwandten Darstellungen von Boreas und Zephyros, welche Jungfrauen rauben[40]), würden die vorliegenden rechtfertigen. Bei der Auffassungsweise, welche sich in diesem ganzen weiten Kreise von Entführungsscenen überall ausspricht, ist es nun auch gar nicht befremdend, dafs es überall Jünglinge sind, welche die Harpyien verfolgen. Ohne behaupten zu wollen, dafs man ein Liebesverhältnifs auch hier bestimmt im Sinne gehabt habe, war doch die Gegenüberstellung des verschiedenen Geschlechts zur künstlerischen Sitte geworden, und hatte eine typische Bedeutung erlangt.

Aus diesen Bemerkungen ergiebt sich, dafs die fraglichen Vorstellungen sehr wohl auf Jünglinge gedeutet werden können, welche von den Harpyien entführt werden, mögen wir sie nun als Dichter, Kitharoden oder überhaupt musisch gebildete Epheben bezeichnen. Allein es kann noch die Frage sein, ob dies die einzig richtige Deutung sei, und hier bietet sich ein merkwürdiges Vasenbild zur Betrachtung dar[41]). Es stellt in ganz

---

39) Nach der einfachsten Erklärung geben die Worte des Hesiodos (theog. 260 ff.) ihnen diese Gestalt, gewifs Aischylos (Eumen. 50), womit Auslegungen wie bei Heracl. incred. 8 stimmen. So auch die Vasenbilder, welche sie beim Phineus darstellen, M. J. d. J. III, 49; und Millingen anc. uned. mon. I, 15. Stackelberg Gräb. d. Hell. 38, wo ich Millingens Deutung mit dem Herz. v. Luynes (Ann. XV p. 15 f.) der Stackelbergschen vorziehe. Dafs sie nie als schöne geflügelte Jungfrauen vorgestellt wären, wie Müller (Arch. § 334, 1) behauptet, dürfte schwer zu erweisen sein; begreiflich ist es, dafs man sie da häfslich darstellte, wo sie dem Phineus das Mahl rauben, nicht aber, wo sie einen blühenden Jüngling entführen. In der späteren Gestalt mit Vogelleib erscheinen sie bekanntlich an dem Monument von Xanthos Menschen entraffend, ob die Töchter des Pandareos ist noch zweifelhaft. Jedenfalls ist das ein Beweis, dafs auch die bildende Kunst dieser Vorstellung ihren Ausdruck gab, und es kann nicht befremden, wenn es in einer von den Vasenbildern abweichenden Weise geschehen ist, welche wir auch hier dem ihnen eigenthümlichen Typus treu bleiben sehen.

40) S. oben II n. 83. 84.

41) Berlins ant. Bildw. 855.

ähnlicher Weise einen langgelockten, mit dem Mantel bekleideten Jüngling vor, der mit der linkswärts gehaltenen Leier scheu zurückweicht vor einer weiblichen Flügelfigur, mit langem Gewande, Mantel und Haube, welche ihm eine Tainia darreicht. Ein Unterschied ist nur darin, dafs sie ruhig steht und also der Ausdruck weniger gewaltsam ist. Allein hier sind die Namen *NIKA* und *ΛΙΝΟΣ* beigeschrieben, welche indefs nur neue Schwierigkeit schaffen. Man kann nur an den alten Linos der Sage denken, welcher ja nach einer Gestaltung derselben, für einen berühmten Sänger und Kitharspieler galt, gleich Thamyras, Orpheus u. a., für einen Sohn Apollons und einer Muse, der sich mit Apollon in einen Wettstreit eingelassen haben und von diesem getödtet sein soll [42]). Ihn von der Nike gekrönt zu sehen wäre nicht auffallend, allein was bedeutet es, dafs er scheu vor derselben zurückweicht, sich ihr zu entziehen strebt? Es ist wohl begreiflich, dafs Nike ebensowohl, als sie von ihrem Bewerber sich ereilen läfst, auch ihm entgegenkommt und ihn ereilt, wie sich denn auch Beides in Kunstwerken dargestellt findet, aber immer ist und bleibt Nike die ersehnte, deren Besitz man zu erlangen strebt [43]). Sich ihr entziehen kann also nur der, welchem der Sieg zugleich Verderben bringt, und von einem solchen weifs die Sage von Linos Nichts; denn an jenen Wettstreit mit Apollon kann natürlich nicht gedacht werden, weil Linos in demselben nicht Sieger blieb, sondern unterlag und deshalb den Tod fand. Nike aber, welche eine Tainia darbietet, kann sich nur auf einen errungenen Sieg und nicht auf den Kampf überhaupt beziehen. Wenn es darauf ankäme dieser Vorstellung einen Sinn abzugewinnen, so liefse sich Manches heraus- und hineindeuten, aber mir steht Nichts zu Gebote, das sich auf sichere Ueberlieferungen aus dem Alterthum gründete oder daran anknüpfte. Doch will ich an ein Vasenbild erinnern, welchem eine ähnliche, wenn auch ebensowe-

---

42) Welcker kl. Schr. I p. 37 ff.

43) Ausdrücke wie die Pindarischen *Νίκας ἐν ἀγκώνεσσι πιτνών* (Nem. V, 42), *χρυσέας ἐν γούνασιν πιτνόντα Νίκας* (Isthm. II, 26) legen die Vorstellung einer liebenden Vereinigung sehr nahe.

nig klare Vorstellung zum Grunde zu liegen scheint [44]). Athene mit Helm, Schild, in der Rechten die Lanze, entfernt sich eilig, indem sie sich umsieht nach einer Flügelfigur mit Chiton, Mantel und Haube, welche ihr nacheilt und die rechte Hand ausstreckt um sie zu fassen. Die Vorstellung hat ganz denselben Charakter, wie der ganze Kreis, in welchem wir uns bewegen; Athene und Nike einander gegenübergestellt sind sehr häufig, aber wie ist es zu erklären, dafs sie derselben zu entweichen sucht? [45]) Von Linos ist freilich leicht einzusehen, dafs er als ein in der Blüthe der Jahre hingeraffter Jüngling, (der charakteristische Zug dieses Mythos,) vortrefflich in den Kreis der behandelten Vorstellungen pafst, und als typisches Bild gebraucht werden konnte, allein die eigenthümliche Rolle der Nike bleibt unerklärt [46]). Es scheint mir daher auch nicht gerathen, die übrigen Vorstellungen auf diese zurückzuführen; allein das fühlt man sich gedrungen einzugestehen, dafs man sich hier auf einem sehr unsicheren Boden befinde, wo Vorstellungen nicht nur dem mythischen Gehalt und der künstlerischen Auffassung nach nah verwandt, sondern durch Anwendung und Beziehung auf indivi-

---

44) Tischbein II, 13 [37]. Élite céram. I, 69.

45) De Witte und Lenormant (Élite cérom. I p. 231) beziehen dieses Vasenbild auf die Stelle im Homeros (Il. VIII, 381 ff.), wo Iris von Zeus der Here und Athene nachgeschickt wird, als sie wider sein Gebot den Achaiern zu Hülfe eilten. Ich kann dieser Erklärung nicht beistimmen. Erstens ist Here nicht gegenwärtig, ferner fehlt der angeblichen Iris das charakteristische Kennzeichen des Kerykeion, dann ist der Ausdruck der Athene nicht entsprechend, da sie nicht Unwillen zeigt, sondern zu entweichen strebt; endlich scheint mir der Gegenstand von der Art zu sein, dafs er schwerlich von der Kunst behandelt ist.

46) Nike erscheint bei allen Bestrebungen der Jugend gegenwärtig, kriegerischen, gymnischen und musischen. So bietet sie einem Jünglinge mit einer Bücherrolle eine Tainia dar (M. J. d. J. I, 5, 4. Panofka Bild. ant. Leb. 1, 12). Hieher gehören auch die Vorstellungen, wo sie mit einer Leier in den Händen herabschwebt und sie einem Jüngling darbietet (Tischbein III, 7 [37]. Él. cér. I, 99; Laborde II, 37. Él. céram. I, 98), welche das Gegenstück zu den besprochnen bilden, und ganz den Vasenbildern entsprechen, wo Nike jungen Kriegern Waffen bringt. Nur wird man nicht immer an einen bestimmten gewonnenen Sieg zu denken haben, sondern sie bezeichnet überhaupt das Gelingen, daher Tüchtigkeit und Vollendung.

duelle Verhältnisse modificirt auf mannigfache Weise in einander spielen [47]). Hier zumeist vermissen wir die genauere Kenntnifs der Umstände, die im Einzelnen Aufschlufs geben würde, und empfinden es, dafs jenes unmittelbare Gefühl, welches der Hellene durch Erziehung und Gesittung besafs, und welches uns den Mangel der Detailkenntnifs verschmerzen lassen könnte, für uns, die wir in einer ganz anderen geistigen Atmosphäre leben, nicht völlig zu erreichen ist. Dennoch darf man sich der Aufgabe nicht entziehen, auch solche Vorstellungen zu erforschen; genaue Beobachtung wird wenigstens das Sichere vom Unsicheren scheiden, und dadurch dem höher Begabten den Weg bahnen, und neuen Entdeckungen ihren Platz bereiten.

Ich kehre zu Kephalos und Eos zurück. Auf dem Dache der *στοὰ βασίλειος* in Athen war eine Gruppe von gebrannter Erde aufgestellt, Hemera welche den Kephalos fortträgt [48]). Sowohl der Ausdruck des Pausanias als das Gegenstück dieser Gruppe, Theseus, welcher den Skiron ins Meer stürzt, beweisen, dafs wir uns hier nicht eine Verfolgungsscene, wie auf den bisher betrachteten Vasenbildern, zu denken haben, sondern eine Gruppe, in welcher Eos den Kephalos ergriffen hat und fortträgt [49]). Auch beim Throne zu Amyklai bedient sich Pausanias eines Ausdrucks, der auf eine ähnliche Gruppirung schliefsen

---

47) Um Nichts zu übergehen, was hieher gehören könnte, erwähne ich noch die Vorstellungen von zwei in Adria gefundenen Vasen, welche beide einen Epheben mit der Leier fliehend vor einem bärtigen Mann und nach diesem sich umsehend darstellen. Auf der einen (Micali M. J. 46, 2) folgt der Mann dem Epheben und streckt den Arm nach ihm aus, auf der andern (Micali M. J. 47, 1) sitzt er mit dem Stabe in der Linken auf einem Sessel und erhebt verwundert die Rechte. Die Vorstellungen scheinen dem täglichen Leben entnommen, doch wird man gleich an die ob. p. 26 f. erwähnte Vorstellung von Zeus und Ganymedes erinnert, und die Flucht des Epheben möchte durch ein ähnliches Motiv zu erklären sein.

48) Paus. I, 3, 1: *Ταύτης ἔπεστι τῷ κεράμῳ τῆς στοᾶς ἀγάλματα ὀπτῆς γῆς, ἀφιεὶς Θησεὺς εἰς θάλασσαν Σκίρωνα καὶ φέρουσα Ἡμέρα Κέφαλον.*

49) Panofka hat daher in der Restitution dieser Gruppe (der Tod des Skiron und Patroklos 3 p. 12) mit Recht die Gruppe der den Memnon forttragenden Eos benutzt. Ein Relief in Bronze, Eos mit Kephalos im Arm, im Britischen Museum erwähnt Panofka (arch. Ztg. IV p. 220).

läfst [50]). Der Fortschritt in der künstlerischen Behandlung ist, wie schon oben bemerkt worden, unverkennbar; während in jenen Verfolgungsscenen die Figuren nur nebeneinander gestellt sind, und in einem oberflächlichen, äufserlichen Verbande erscheinen, sind sie hier zu einer unzertrennlichen Einheit verschmolzen, die innig verschlungenen Umrisse beider Figuren bilden ein ausdrucksvolles, belebtes und doch in sich geschlossenes Ganze. Es erforderte eine ungleich tiefere geistige Durchdringung des Gegenstandes wie eine bedeutend höhere Vollkommenheit und Freiheit in der Behandlung des Stoffes, um von der blofsen Gegenüberstellung der Figuren zur wirklichen Gruppirung zu gelangen.

Bei der Frage, ob Vorstellungen dieser Art auf uns gekommen sind, tritt uns die Schwierigkeit entgegen sie von denjenigen zu unterscheiden, wo Eos ihren gefallenen Sohn Memnon entführt. Unzweifelhaft ist der letztere Gegenstand auf einem Vasenbilde dargestellt, wie die Inschriften *HEOΣ* und *MEMNON* beweisen [51]); Eos reich bekleidet, mit einer Haube versehen und geflügelt, trägt den ganz nackten, bärtigen Memnon auf beiden Armen fort. Etwas verschieden ist Eos mit ihrem Sohn auf einem andern Vasenbilde gruppirt, wo Hermes und eine entfliehende Frau noch aufserdem gegenwärtig sind [52]). Hier könnte man bedenklich werden, ob nicht vielmehr die Entführung des Kephalos dargestellt sei; die Gegenwart des Hermes wäre dadurch erklärt, dafs er der Vater des Kephalos ist, und die fliehende Frau könnte man für Prokris nehmen. Allein hier kann nur der Augenschein entscheiden, ob es ein Todter ist, welchen Eos trägt, in welchem Falle es nur Memnon sein kann, oder ein Lebender, den man wohl für Kephalos halten müfste. Dagegen scheint bei einer ähnlichen Gruppe auf einem Scarabäus [53]) die Deutung auf Memnon dadurch gesichert, dafs die nackte Jünglingsfigur einen Schild am Arm

---

50) Paus. III, 18, 7: *Κέφαλος τοῦ κάλλους εἵνεκα ὑπὸ Ἡμέρας ἐστὶν ἡρπαγμένος*, vgl. oben II n. 115.

51) Millingen anc. uned. mon. I, 5. Inghirami Vasi fitt. 258.

52) de Witte cat. étrusque 70.

53) de Witte cat. Durand 2202. Bullett. 1835 p. 162.

trägt. Ebenso verhält es sich mit dem Relief eines Bronzehenkels [54]), wo Eos kenntlich durch den Strahlennimbus, reich bekleidet und geflügelt, ihren Sohn in den Armen trägt, den die Haltung des Körpers als einen Todten zu erkennen giebt.

Anders verhält es sich mit der Vorstellung eines mit einem Relief geschmückten Spiegels, einer seltenen Gattung von Kunstwerken [55]). Auch hier ist Eos durch den Strahlennimbus, welcher ihr Haupt umgiebt, kenntlich, sie ist geflügelt, reich bekleidet und eilt in raschem Flugschritt durch die Luft. Allein der nackte Jüngling, den sie in ihren Armen trägt, kann nicht Memnon sein, denn er ist nicht todt, er legt den rechten Arm auf ihre Schulter und begegnet aufwärts schauend dem Liebesblick, den sie voll Zärtlichkeit auf ihn richtet. Man wird daher nicht anstehen mit Braun den schönen Liebling für Kephalos zu erklären.

Ein ganz anderer Ausdruck zeigt sich in einer Bronzegruppe, welche Braun mit dem Spiegel zusammengestellt und in gleicher Weise erklärt hat [56]). Eine geflügelte weibliche Figur mit Chiton und Mantel bekleidet, kaum merklich schreitend, hält in den Armen einen nackten Jüngling, der auf gewaltsame Weise seinen Schmerz zeigt, indem er mit der Rechten sich das Haar zerrauft, welches gelöst lang herabhängt, und das er mit der Linken ebenfalls ergreift. Hier fehlt das unzweideutige Zeichen des Nimbus, und auch der Jüngling ist als Kephalos durch keine bestimmten Attribute bezeichnet, der leidenschaftliche Ausdruck der Verzweiflung hat für ihn sogar etwas Befremdendes. Der Ausdruck starrer Kälte, welchen die ihn entführende Frau zeigt, scheint ebensowenig für die liebende Eos zu passen.

Diese Bedenken werden durch Vergleichung anderer, ähnlicher Monumente verstärkt. Eine in Kreta gefundene Terracotta [57]) stellt eine weibliche Flügelfigur vor, welcher leider der

---

54) Mus. Gregor. I, 3, 1 a.

55) M. J. d. J. III, 23. Mus. Gregor. I, 36, 1. Gerhard Etrusk. Spiegel 180. Abeken Mittelitalien 7, 1. vgl. Braun Bull. 1840 p. 31 f.

56) M. J. d. J. III, 23. Ann. XII p. 151 ff.

57) R. Rochette ant. chrét. III, 4.

Kopf fehlt; das eng anschliefsende Gewand läfst ihre dürre Magerkeit recht deutlich erkennen, sie schreitet weit aus, und hält in ihren Armen ein Kind, das ebenfalls aufserordentlich abgemagert ist, und bittend die Rechte gegen sie ausstreckt. Hier kann weder von Eos noch Kephalos die Rede sein, und wenn ich es dahin gestellt sein lasse, ob R. Rochette die Figur mit Recht eine Ker genannt hat [58]), so ist es doch unzweifelhaft, dafs hier nur an eine hinraffende Todesgöttin gedacht werden kann.

Auf einem Vasenbilde [59]), welches eine rasch forteilende Flügelfrau darstellt, die in ihren Armen einen bekränzten, nackten Epheben fortträgt, der den rechten Arm um ihren Hals geschlungen hat, begegnen wir wiederum in der Hand des Jünglings der Leier. Ein bärtiger Mann ist auf der Rückseite des Gefäfses vorgestellt, der mit lebhafter Geberde der Verwunderung davon eilt; dafs er zu der anderen Vorstellung gehört, als Gefährte des entführten Jünglings zu denken sei, beweist der rückwärts gewandte Blick und die ausgestreckte Hand der Flügelfrau. Braun [60]) erkennt auch hier Kephalos, allein die Bedenken, welche gegen das Attribut der Leier sich geltend machten, kehren auch hier wieder und um so gewichtiger, je mehr wir erkannt haben, wie mannigfach modificirt die Vorstellung ist, mit der wir es zu thun haben. Dafs Braun die Gegenwart eines Genossen als einen Grund für die Deutung auf Kephalos ansieht, scheint mir nicht richtig. Freilich finden sich Gefährten bei Vorstellungen, welche sicher auf Kephalos zu beziehen sind, allein ihre Gegenwart kann nicht als ein in der Sage begründetes charakteristisches Merkmal angesehen werden, sondern ist vielmehr nur aus der allgemeinen Sitte des heroischen Lebens zu erklären, kann daher auch Nichts beweisen. Wenn aber die Bezeichnung Kephalos aufzugeben ist, kann auch die Flügelfrau nicht mehr für Eos gelten. Ist sie denn eine Harpyie? oder Nike? Ich wage nicht es zu bestimmen,

---

58) R. Rochette a. a. O. p. 24.
59) M. J. d. J. III, 23.
60) Ann. XII p. 153 ff.

vielmehr scheint mir das aus der Betrachtung dieser Monumente hervorzugehen, dafs die Vorstellung eines in der Blüthe der Jahre von einer Gottheit entführten Jünglings, welche sich in so manchen Mythen verschiedenartig ausspricht [61]), auch durch die Kunst bald ernster, strenger, bald heiterer, milder in mannigfachen Modificationen dargestellt wurde, so dafs freilich eine zu allgemeiner Geltung gekommene Sage, wie die von Eos und Kephalos, gewissermafsen zu Grunde gelegt wurde [62]), aber Vorstellung wie Darstellung doch so verschieden nuancirt wurden, dafs wir uns meistens auf das allgemeine Verständnifs beschränkt sehen.

Es kommt hier auch noch eine vielbesprochene Bronzegruppe in Florenz in Betracht, welche einen geflügelten Jüngling vorstellt, welcher in seinen Armen ein Kind trägt, das mit einem langen, weiten Gewande und einer Art Mantel bekleidet ist, auf dem Kopf eine ausgezackte Stephane trägt, und beide Hände widerstrebend ausbreitet. Gori (mus. Etr. I, 38) und Winckelmann (M. J. II p. 45) erklärten ihn für Hermes, welcher den kleinen Dionysos fortbringt, Zannoni (gall. di Fir. IV, 24 p. 57 ff.) für Hermes, welcher Persephone trägt. Dagegen ist schon mit Recht eingewandt, dafs die Rückenflügel Hermes nicht zukommen. R. Rochette (M. J. 42 p. 229 ff.)

---

61) Beck hat in einem Programm vom Jahr 1818 Mehreres hieher Gehörige zusammengestellt, vgl. auch Döring de alatis imaginibus p. 24. In Grabschriften begegnet man häufig der Vorstellung, dafs der Verstorbene nicht nur vom Orcus oder Pluto geraubt sei (Burmann z. Anth. L. II p. 216), was leicht ein gemeingültiger Ausdruck werden konnte, sondern auch, dafs ihn die Nymphen entführt haben (Dorville z. Charit. p. 356 ff.), was auf die Sage von Hylas zurückführt.

62) Deshalb möchte ich ein Vasenbild (Gerhard auserl. Vasenb. 83) nicht hieher ziehen, auf welcher eine Flügelfrau raschen Schrittes ein ganz eingehülltes Kind fortträgt, denn sie ist durch das Kerykeion als Iris bezeichnet. Gerhard (a. a. O. II p. 15 ff.) dachte freilich lieber an Eirene mit Plutos (Paus. I, 8, 3. IX, 16, 3), allein dagegen spricht die rasche Bewegung der Figur, welche unter dieser Voraussetzung nicht gut zu erklären wäre. Ich ziehe daher die von Gerhard aufgegebene Erklärung vor, dafs Iris, wie sonst Hermes den neugebornen Dionysos, Herakles, Arkas trägt (Müller Arch. § 381, 7), einen Knaben fortbringt, der freilich schwerlich zu benennen ist.

glaubte einen Daimon der Geburt zu erkennen, welcher ein neu gebornes Kind in den Armen hält, das durch die Strahlenkrone als eingeweiht bezeichnet sei: eine Erklärung, die wie es mir scheint nicht wohl zu begründen ist. Panofka endlich (Ann. II tav. L p. 320 ff.) deutete sie auf Eros, welcher Aphrodite trage, mit Beziehung auf das Fufsgestell des Olympischen Zeus (Paus. V, 11, 3). Allein dafs Pheidias Aphrodite, die aus dem Meere emporsteigt (ἐκ θαλάσσης ἀνιοῦσαν), als kleines Kind und Eros erwachsen dargestellt habe, sagt Pausanias nicht, und scheint mir völlig unglaublich. Auch widerspricht dieser Deutung, dafs das Kind sich offenbar sträubt und wider seinen Willen entführt wird. Dagegen scheint es mir klar, dafs diese Vorstellung sich dem Kreise der schon betrachteten anschliefst, ebenso wie auch ein Flügeljüngling auf Vasen Jungfrauen verfolgt (s. o. II n. 101); eine nähere Deutung zu geben bin ich nicht im Stande [63]).

Ich kann diese Vorstellungen nicht verlassen, ohne noch eine andere zu berühren, welche, wie schon von Anderen bemerkt worden ist [64]), mit denselben in Berührung tritt. Es ist die Sage von der Sphinx, nicht in dem auch in den Werken der bildenden Kunst am häufigsten behandelten Moment ihres Zusammentreffens mit Oidipus, sondern insofern sie die Söhne Thebens hinwegrafft. Auf Oidipus werden am sichersten die Kunstwerke [65]) bezogen, wo vor der meistens auf einem Felsen,

---

63) Mit einem Worte erinnere ich an die Vorstellung des Hermes, welcher Psyche fortträgt, die als junges Mädchen mit Schmetterlingsflügeln vorgestellt ist, und eine Geberde der Ueberraschung macht (Mus. Cap. IV, 25 vgl. ob. Exc. II n. 36).

64) Panofka Terrac. p. 21.

65) Reliefs: α. R. Rochette M. J. 7 vgl. p. 412.
β. Millin tomb. de Pomp. 5. Mazois I, 26.
γ. Passeri luc. II, 104.
Gemmen: δ. Millin gal. myth. 142, 503.
ε. Mariette pierr. grav. 88.
ζ. Tölken, Verz. d. geschn. Steinen p. 72, 140; p. 259, 25—27. [Winckelmann pierr. gr. p. 321, 38—41].
η. Tölken a. a. O. p. 259, 28.
Gemälde: θ. Bartoli sep. d. Nasoni 17. Collect. de peint. ant. 27. Winckelmann Werke V p. 160 f.

seltener auf einer Säule (ημπϱτυ)[66]) oder einem Altar (ο) sitzenden Sphinx ein ruhig stehender, oder auch wohl sitzender (πϱυ) Mann sich befindet, der durch Haltung und Geberde mehr oder weniger deutlich zu erkennen giebt, dafs er das Räthsel zu errathen beschäftigt sei. Dies ist für ein schönes Vasenbild (π) durch den hinzugefügten Namen [67]) unzweifelhaft gemacht. Oidipus ist meistens jugendlich, nur einmal bärtig (π) vorgestellt, häufig mit Chlamys (ϑ) und Petasos (νξπϱστ), seltener gerüstet (δηο), aber auch ganz nackt (αβγεκ) vorgestellt; er ist gewöhnlich mit einer oder zwei Lanzen (αβϑνξϱσυ), auch wohl mit einer Keule bewaffnet (π), oder stützt sich auf einen Stab (ιμ). Er ist nicht immer allein, sondern von einem Genossen beglei-

---

Vasenbilder mit schwarzen Figuren:
ι. Stackelberg Gräber d. Hell. 16.
κ. cat. Durand 365.
λ. cat. Canino 188.
μ. Münchner Sammlung bei Braun Ann. IX p. 215.
mit rothen Figuren:
ν. Tischbein II, 24 [30]. Inghirami Vasi fitt. 50.
ξ. Mus. Blacas 12.
ο. D. de Luynes descr. 17.
π. Mus. Gregor. II, 80, 1 b.
ϱ. Braun Ann. IX p. 214.
σ. Berlins ant. Bildw. 860. Panofka mus. Bartold. p. 117f.
τ. cat. Durand 364.
Spiegelzeichnung:
υ. Gerhard Etrusk. Spiegel 177.

[66]) Dafs es eine Jonische Säule ist, auf welcher die vom Hades gesandte (Eur. Phoen. 823 f.) Sphinx sitzt, ist bei der auf Vasenbildern fast allgemein gültigen sepulcralen Bedeutung derselben sicher nicht ohne Bedeutung, vgl. O. Jahn spec. epigr. p. 63. Guhl, üb. das Jonische Kapitäl p. 17 f.

[67]) Es ist geschrieben *ΟΙΔΙΠΟΔΕΣ*, wie auf einem andern Vasenbild (M. J. d. J. II, 14) *ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ*, und *ΟΙΔΙΠΟΔΑΝ* in einem Epigramm, das auf einem Vasenbilde auf eine Stele geschrieben ist (Millingen anc. uned. mon. I, 36. Mus. Borb. IX, 28. Inghirami Vasi fitt. 315); dieselbe Form findet sich auch sonst bei Dichtern, Hom. Il. XXIII, 679. Od. XI, 270. Hesiod. opp. 162. Athen. XI p. 465 F. (Hermann de trilog. Theb. p. 8 f.) Pind. Pyth. IV, 263, vgl. Welcker syll. epigr. p. 138. Schulztg. 1832 II p. 113. Ueberhaupt werden bekanntlich die patronymischen Namen mit den primitiven nicht selten verwechselt, s. Hemsterhuis z. Luc. Tim. 44. Arist. Plut. p. 325. Ruhnken z. Xen. mem. II, 2, 48. Lobeck z. Soph. Ai. 190. Aglaoph. p. 982. Passow opp. p. 184. 303 ff. Meineke z. Theocr. XVIII, 5.

tet (*αϑρσ*), von dem er mitunter kaum zu unterscheiden ist, wenn sie ganz gleich zu beiden Seiten der Sphinx stehen (*λμ*), einmal flieht der Gefährte erschreckt (*μ*). Zweifelhaft wird die Deutung auf Oidipus bei einem Vasenbilde[68]), wo vor der Sphinx ein Jüngling sitzt, und aufserdem auf der einen Seite zwei Epheben, auf der andern ein bärtiger Mann und ein Jüngling stehen, alle mit der Lösung des Räthsels beschäftigt, was sie theils durch stilles Nachsinnen, theils durch lebhafte Geberden kund thun. Hier führt theils die zahlreiche Versammlung in Uebereinstimmung mit der schriftlichen Ueberlieferung[69]), theils der Umstand, dafs die Sphinx dem vor ihr sitzenden Jüngling die Tatze aufs Knie legt, vielmehr zu der Ansicht, dafs Thebaner vorgestellt sind, welche vergeblich das Räthsel zu lösen suchen, ehe Oidipus zu ihnen kam. Dies tritt noch deutlicher hervor in einem andern Vasenbilde[70]), wo die Sphinx auf einer Säule sitzend ihre Tatze ausstreckt nach einem Jünglinge, welcher vor ihr sitzt und das Haupt von ihr wendet, während ein Gefährte eiligst entflieht, auf der andern Seite aber ein Mann auf seinen Stab gestützt dasitzt; die Rückseite zeigt vier Männer, welche von Schrecken ergriffen sind. Hier ist also die Handlung schon um einen Moment fortgeschritten, der Angriff der Sphinx verbreitet Entsetzen unter den Umstehenden und treibt sie in die Flucht. Hieher gehört auch die Vorstellung eines merkwürdigen Vasenbildes[71]), auf welchem die Sphinx ihre Tatze auf das Knie eines vor ihr auf seinem Schilde sitzenden nackten, bärtigen Mannes legt, der den Kopf von ihr abwendet. Das Gegenbild eines nackten jungen Mannes, der mit dem Schwert einen gewaltigen Streich auf einen gegen ihn ansprin-

---

68) Tischbein III, 34.

69) Schol. Eur. Phoen. 45: *Ἀσκληπιάδης δὲ λέγει τοὺς Θηβαίους εἰς ἐκκλησίαν καθ' ἑκάστην ἀθροίζεσθαι διὰ τὸ δυσαίνιγμα τῆς Σφιγγός· λόγιον γὰρ ἦν αὐτοῖς μὴ ἀπαλλαγήσεσθαι τῶν κακῶν, πρὶν ἂν τοὺς τῆς Σφιγγὸς λύσειαν χρησμούς· ὁπότε δὲ μὴ συνίοιεν, ἁρπάζειν αὐτὴν ὅντινα ἂν τῶν πολιτῶν βούλοιτο.* Damit stimmt Apollod. III, 5, 8 überein.

70) Dubois cat. Canino 189.

17) Micali M. J. 40.

genden Greif führt, macht die Bedeutung dieser Gruppe noch klarer.

Auf anderen Kunstwerken sehen wir es zu einem Kampfe kommen. Wie auf einem Vasenbilde [72]) die Sphinx hinter einer Säule lauernd vorgestellt ist, mit erhobener Tatze zum Ansprunge bereit, so sehen wir sie auf einer Gemme [73]), wie sie mit einem gewaltigen Satze auf einen Jüngling zuspringt und sich an dessen vorgehaltenen Schild anklammert, er aber von Entsetzen ergriffen scheint kaum noch Kraft zu haben, das Schwert gegen sie zu gebrauchen. Auf einem Vasenbilde [74]) bekämpft ein Jüngling mit Chlamys und Petasos, Stiefeln und zwei Lanzen, die vor ihm kauernde Sphinx mit einer Keule. Man hat nun auch diese Vorstellungen auf Oidipus bezogen, aber mit Unrecht, denn Oidipus besiegt die Sphinx nicht im Kampf, sondern dadurch, dafs er ihr Räthsel löst, und dies ist der charakteristische Zug der Sage. Nachdem sie von ihm auf die einzige Weise besiegt worden ist, wie sie besiegt werden konnte, tödtet sie sich selbst oder sie bietet sich ihm zum Tode dar; und so sehen wir ihn auf Gemmen [75]) im Begriff, die Sphinx mit dem Schwert zu tödten, aber hier ist wiederum keine Spur von einem Widerstand von ihrer Seite. Nichts deutet auf einen vorangegangenen Kampf, vielmehr gleicht die Handlung einem Opfer. Sieht man dagegen wie der Kampf mit der Sphinx zum Verderben des Jünglings ausschlägt, wie sie auf Gemmen [76]) denselben hingestürzt hat und nun im Begriff ist, sich auf ihn zu werfen, so kann man wohl nicht zweifeln, dafs nicht Oidipus, sondern die Thebanischen Jünglinge, welche ihr Opfer werden, den verzweiflungsvollen Kampf mit ihr wagen.

Das war ja eben das Unheil, welches sie über das Land

[72]) Stackelberg Gräber d. Hellenen 37.

[73]) Millin M. J. II, 38. gal. myth. 137, 504.

[74]) de Witte cat. Durand 366.

[75]) Millin gal. myth. 138, 505; Müller Denkm. a. K. I, 15, 59; Tölken Beschrbg. p. 72, 141. Winckelmann pierr. gr. p. 321, 42.

[76]) Millin gal. myth. 142, 502; Tölken Beschrbg. p. 259, 24. Winckelmann pierr. gr. p. 321, 36. 37; de Jonge not. sur le cab. des méd. et des pierr. grav. de S. M. le Roi des Pays-Bas p. 141, 21.

brachte, daſs sie die Blüthe seiner Jugend dahinraffte. Nicht nur der Ausdruck *ἁρπάζειν*, dessen sich die Schriftsteller sehr häufig von der Sphinx bedienen[77]), weist darauf hin, daſs man sich das Dahinraffen, Entführen als das Eigenthümliche dachte, sondern dies wird auch bestimmt hervorgehoben, wie in den Worten des Euripides[78])

ἅ ποτε Καδμογενῆ τετραβάμοσιν ἐν χαλαῖσι
τείχεσι χριμπτομένα φέρεν αἰθέρος εἰς ἄβατον φῶς
γένναν

und[79]):

Διρκαίων ἅ ποτ᾽ ἐκ
τόπων νέους πεδαίρουσ᾽
— —
ἔφερες.

So beschreibt Aischylos als Schildzeichen des Parthenopaios[80]):

Σφίγγ᾽ ὠμόσιτον προσμεμηχανημένην
γόμφοις ἐνώμα, λαμπρὸν ἔκκρουστον δέμας,
φέρει δ᾽ ὑφ᾽ αὑτῇ φῶτα, Καδμείων ἕνα

und in ähnlicher Weise waren von Pheidias an den Lehnen

---

77) Apollod. III, 5, 8. arg. Eur. Phoen. schol. Eur. Phoen. 45. 1748. Paus. V, 11, 2. IX, 26, 2. Euripides sagt (Phoen. 45):

ὡς δ᾽ ἐπεζάρει
Σφὶγξ ἁρπαγαῖσι πόλιν

(wozu der Scholiast bemerkt: *ζαρὸς ὄρνεόν ἐστιν ἁρπακτικόν*), und nennt sie (v. 1035) *Καδμείων ἅρπαγά.* Vgl. auch schol. Stat. Theb. I, 65.

78) Eur. Phoen. 821 ff.

79) Eur. Phoen. 1040 ff. Ebenso Anaxilas bei Athen. XIII p. 558 E (Meineke frr. com. Gr. III p. 347 ff.), wo er die Hetairen mit der Sphinx vergleicht:

οἱ δ᾽ ἐρᾶσθαι προσδοκῶντες εὐθύς εἰσιν ἠρμένοι
καὶ φέρονθ᾽ ὑψοῦ πρὸς αἰθραν

und in dem ithyphallischen Liede auf Demetrios Poliorketes heiſst es von einem Räuber (Athen. VI p. 253 F):

τὴν δ᾽ οὐχὶ Θηβῶν, ἀλλ᾽ ὅλης τῆς Ἑλλάδος
Σφίγγα περικρατοῦσαν,
Αἰτωλὸς ὅστις ἐπὶ πέτρας καθήμενος,
ὥσπερ ἡ παλαιά,
τὰ σώμαθ᾽ ἡμῶν πάντ᾽ ἀναρπάσας φέρει.

80) Aesch. Sept. 541 ff.

des Thrones des Olympischen Zeus dargestellt *παῖδες Θηβαίων ὑπὸ Σφιγγῶν ἡρπασμένοι* [81]), nämlich über jedem Vorderfuſs eine Sphinx mit einem Thebanischen Jüngling, als Stütze für die Armlehne [82]), wie wir die Sphinxe so oft angebracht sehen [83]). Ein schönes Abbild besitzen wir in einem auf Tenos gefundenen Terracottarelief von strengem Styl [84]), dessen ernste Schönheit dem Gegenstande höchst angemessen ist. Die Sphinx hat mit den Hintertatzen den langausgestreckten Körper des schon getödteten Jünglings am Schenkel gefaſst, und mit den Vordertatzen seine Brust, und indem sie mit ihrem schönen Antlitz ernst auf ihn herabschaut, trägt sie ihn mit erhobenen Flügeln leise fort. Die einfach und natürlich componirte Gruppe ist von sehr ergreifender Wirkung, Alles Wilde und Grausame ist durch die Schönheit der Darstellung zu einem rührenden und erhebenden Ernst gemildert und verklärt worden. Wenn man einen Namen wünscht, so bietet sich der des Haimon dar. Ihn, den jüngsten Sohn des Kreon, hatte die Sphinx als den letzten hingerafft, und das Epos scheint ihn mit Vorliebe als ein Bild anmuthiger Jugendblüthe geschildert zu haben [85]). Allein schon die Anwendung, welche Pheidias von dieser Vorstellung machte, beweist, daſs sie eine allgemeinere Geltung hatte, daſs die Jünglinge entführende Sphinx überhaupt ein Bild des grausamen Geschickes ist, welches das Leben in seiner schönsten Blüthe

---

81) Paus. V, 11, 2.

82) Völkel über den Tempel u. d. Statue des Jupiter z. Olympia p. 178 ff. archäol. Nachlaſs p. 41 f.

83) Vgl. z. B. Mus. Nap. IV, 29; Clarac mus. de sc. 147, 826; Zoega Bass. 49; Stackelberg Gräb. d. Hell. 1; arch. Ztg. I, 4; Pitt. d'Erc. IV, 44. Mus. Borb. V, 17. Andere Beispiele s. bei Panofka Terrac. p. 16.

84) Stackelberg Gräb. d. Hell. 56. Zwei Exemplare im Britischen Museum erwähnt Panofka (arch. Ztg. IV p. 224).

85) Apollod. III, 5, 8. sch. Eur. Phoen. 45. 1748. Es ist wenigstens höchst wahrscheinlich, wenn auch bei dem verstümmelten Zustande des Scholion nicht ganz gewiſs, daſs die dort (z. v. 1748) angeführten Verse:

ἀλλ' ἔτι κάλλιστόν τε καὶ ἱμεροέστατον ἄλλων
παῖδα φίλον Κρείοντος ἀμύμονος Αἵμονα δῖον

aus der Oidipodeia entnommen sind. Ob Haimon in der Tragödie des Aischylos Sphinx eine Rolle spielte, ist nicht bekannt.

zerstört. Und dies ist der Vereinigungspunkt dieser Vorstellung mit den vorherbesprochenen, das Bild der Entführung, obgleich in einer ungleich herberen Gestalt, wie wir denn eine förmliche Stufenleiter in der Gestaltung dieser Idee wahrnehmen, von der Entführung durch eine liebende Gottheit bis zu dem Hinraffen der Harpyien[86]) und der Sphinx. Natürlich gestaltet sich auch der Widerstand, welchen wir allenthalben dargestellt sehen, verschieden, und steigert sich nach den Empfindungen des staunenden Schreckens, des Abscheus und der Verzweiflung, vom Ausweichen zu entsetzter Flucht und zur Gegenwehr. Daher wir in den Darstellungen der Sphinx die dem Untergange geweihten Jünglinge sich mit der letzten Kraft vergeblich gegen den Angriff des Ungeheuers wehren sehen.

Hieher gehört noch die äufserst merkwürdige Vorstellung eines Kraters[87]), auf dessen Vorderseite eine grofse Strahlenscheibe, in deren Mitte das Brustbild eines bekränzten Jünglings erscheint, von Satyrn umgeben ist, welche sich mit Geberden des lebhaftesten Staunens von allen Seiten ins Gebüsch flüchten. Auf der Rückseite aber sehen wir die Sphinx, das Haupt mit einem Strahlennimbus umgeben, sitzen, vor ihr ein nackter Jüngling, die Chlamys über den linken Arm geworfen, der er sich eilig entfernt, indem er in der Rechten einen Stein gegen sie erhebt; hinter ihr steht ein Jüngling mit Chlamys und Petasos und bekränztem Haupt, ruhig zusehend.

Braun[88]) erklärte die Sphinx für den Mond[89]), welcher dem nächtlichen Wanderer Schrecken einflöfst, und unterliefs nicht auf die Aehnlichkeit mit manchen Kephalos-Vorstellun-

[86]) Mit den Harpyien wird die Sphinx ihrer Gestalt nach verglichen beim schol. Stat. Theb. I, 65.

[87]) M. J. d. J. II, 55.

[88]) Braun Ann. X p. 266 ff.

[89]) Braun hat zur Unterstützung dieser Ansicht eine Gemme beigebracht (Ann. X. tav. O), auf welcher eine Sphinx dargestellt ist und drei Sterne und eine Mondsichel über ihrem Haupte; Panofka (Terrac. p. 19 ff.) die Münzen von Perga angeführt, aber mit einer etymologischen Combination, die mir höchst bedenklich erscheint. Auch auf dem schon erwähnten Spiegel (*v*) findet sich eine Mondsichel oberhalb der Sphinx.

gen hinzuweisen; Welcker[90]) für die Sonne mit den Dioskuren. Für die richtige Auffassung dieser Darstellung ist es unerläſslich die Vorstellungen eines zweiten Kraters zu vergleichen, der an demselben Ort gefunden ein vollständiges Gegenstück zu dem besprochenen bildet[91]). Auf der einen Seite erblickt man wiederum die Sphinx sitzend, aber ohne Strahlenkranz, vor ihr einen bekränzten Satyr, der die Leier spielt, hinter ihr einen andern, welcher mit lebhaften Gesten tanzt; auf der andern Seite des Kraters aber ist Bellerophon dargestellt, das Haupt mit einem Strahlennimbus umgeben, der von dem Pegasos herab die Lanze gegen die Chimaira zückt, von der man nur den Löwen- und Ziegenkopf unten aus Gebüsch hervorragen sieht; der Ziegenkopf ist aber nicht wie gewöhnlich drohend emporgerichtet, sondern schon tödtlich getroffen zurückgesunken, und auch der Löwenkopf scheint kaum noch Leben zu verrathen. Zur Linken sitzt ein Jüngling auf seiner untergebreiteten Chlamys, in der Linken einen Speer aufstützend und sieht mit Erstaunen dem Kampfe zu; er ist mit Stiefeln versehen, und sein Haupt ist mit einer Binde geschmückt. Hinter ihm ist ein spitzer Hut aufgehängt, so wie auch hinter dem Leierspielenden Satyr auf der andern Seite der Vase. Einen Namen für ihn auszumitteln, dürfte schwer halten, gewiſs ist es ein Begleiter des Bellerophon, wie sie den Heroen in der Sage und auf Kunstwerken beigegeben zu werden pflegen, und so ja auch dem vor der Sphinx fliehenden Jüngling auf dem Gegenbild. Auf der andern Seite vor Bellerophon steht eine Frau mit einem ungewöhnlichen Kopfputz, in langem durchsichtigen Gewande; den rechten Fuſs auf eine Erhöhung, und die rechte Hand auf das Knie stützend, die Linke in die Seite gestemmt, sieht sie ebenfalls mit Spannung dem Kampfe zu. Weder an Stheneboia noch an die Tochter des Iobates wird hier zu denken sein, sondern es ist wohl das Richtigste, in derselben die Gottheit des Orts zu erkennen, wo der Kampf geführt wird. Die höchst eigenthümliche Auffassungsweise, welche sich in den Bildern bei-

---

90) Welcker Ann. XIV p. 210 ff.

91) Braun Ann. X p. 274 f. Abgebildet Taf. 5. 6.

der Gefäfse ausspricht, beweist schon, dafs sie zusammengehören, allein es fällt nicht schwer zu sehen, wie genau sie im Einzelnen einander entsprechen. Hier die Satyrn fliehend vor der Sonnenscheibe, dort behaglich spielend und tanzend neben der Sphinx[92]); dort ein Heros mit Strahlenbekränztem Haupt die Chimaira besiegend, hier ein Jüngling voll Schrecken entfliehend vor der Strahlenbekränzten Sphinx, ein völliger Gegensatz der Darstellungen, der sich bis ins Detail verfolgen läfst. Diese Symmetrie in der Anordnung erfordert aber, dafs, wie auf beiden Gefäfsen die Vorstellungen einander entsprechen, wo Satyrn dem Strahlenbekränzten Sonnenhaupt und der Sphinx gegenübergestellt sind, ebenso die beiden andern, in welchen derselbe Gegensatz sich deutlich ausspricht, in Hinsicht der Auffassungsweise der zu Grunde liegenden Idee einander vollständig entsprechen müssen. Da nun die Deutung auf Bellerophon keinem Zweifel unterworfen ist, so leuchtet es ein, dafs die Darstellung des Jünglings mit der Sphinx ebenfalls der heroischen Mythologie angehören müsse. Aus diesem Grunde stimme ich Panofka[93]) bei, welcher das Abentheuer mit der Thebanischen Sphinx hier erkennt, obgleich ich es nicht ganz sicher halte mit ihm den fliehenden Jüngling Haimon und den andern Oidipus zu benennen. Aber sicher ist es, dafs wir eine Darstellung dieses mehrfach besprochenen Widerstandes der unglücklichen Opfer der Sphinx gegen ihre Räuberin haben, welche einen vollkommenen Gegensatz zu dem glorreichen Kampfe des Bellerophon bildet, wie es hier erfordert wird. Die Untersuchung über den ursprünglichen Sinn des Mythos vom Bellerophon und der Sphinx, so nahe sie hier gelegt ist und

---

[92]) Ich glaube nicht dafs ein Vasenbild (Mus. Borb. XII, 9. Neapels ant. Bildw. p. 267, 1473) hieher gehört, wo Silenopappos mit Nebris und gesticktem Mantel über dem zottigen Leib vor einem Felsen steht, auf dem die Sphinx sitzt, und ihr einen Vogel hinhält, während sich vor ihm eine Schlange erhebt. Vielmehr scheint mir hier eine parodische Vorstellung zu sein, vgl. arch. Aufs. p. 144. Panofka (Terrac. p. 20) will die Form βίξ, φίξ mit *picus*, dem Orakelgebenden Vogel des Ares, vergleichen, und damit dieses Vasenbild — er sagt nicht wie — in Verbindung bringen.

[93]) Panofka Terrac. p. 21 f.

so wichtig für ihre Lösung die besprochnen Kunstwerke sind, würde mich zu weit führen; es mufs mir hier genügen darauf aufmerksam zu machen, wie diese Vorstellung von der Sphinx auf eine neue und überraschende Weise den angedeuteten Zusammenhang mit denen vom Raube des Kephalos bestätigt.

V. Eros.

1. Eros und Psyche.

Das hübsche Mährchen von Eros und Psyche, welches Apuleius erzählt [1]) und Neuere so oft behandelt haben [2]), ist so bekannt, dafs es genügt, an die Hauptmomente in der Kürze zu erinnern.

---

1) Apuleius erzählt es ausführlich, metam. IV, 28 — VI, 24 (p. 300 bis 429 O.), und nach ihm Fulgentius myth. III, 6, von dem wieder mythographus Vatic. I, 231 abhängig ist.

2) Vgl. besonders
Spon, recherch. p. 87 ff. miscell. p. 7 ff.
Buonarruoti osservazioni sopra alc. framm. di vetro p. 193 ff.
Herder zerstr. Bl. II p. 326 ff.
Manso Vers. üb. einige Gegenstäude der Mythologie p. 345 ff.
Thorlacius fabula de Psyche et Cupidine. Kopenh. 1801. opp. I p. 313 ff.
Creuzer Symbol. III p. 566 ff.
Becker Augusteum p. 216 ff.
Hirt, üb. d. Fabel des Amor und der Psyche nach Denkmälern. Abhdlg. d. Berl. Akad. 1812 p. 1 ff. vgl. Bilderbuch p. 222 ff.
Zoega, Abhdlgen p. 80 ff.
Welcker zu Zoegas Abhdlgen p. 375 ff.
Elster de fabula Cupidinis et Psyches. Helmst. 1829.
Lange, üb. den Mythus von Amor und Psyche, verm. Schrr. p. 131 ff.
Müller Archäol. § 391, 9.
Paldamus Röm. Erotik p. 93 ff.
Baumgarten-Crusius de Psyche fabula Platonica. Meifsen 1835.
Böttiger, die Fabel von Amor und Psyche, Ideen z. Kunstmyth. II p. 361 ff. kl. Schrr. II p. 313 ff. Böttiger hat das Material sehr vollständig gesammelt, allein das von Göthe in einem Briefe an H. Meyer (56 p. 92) über ihn ausgesprochne Urtheil: „Dieser Ehrenmann hat seine grofse Gabe, Alles zu verfratzen, hier auch

Ein König hatte drei Töchter, von denen zwei von mäfsiger Schönheit früh verheirathet wurden, die jüngste aber, Psyche, von so aufserordentlicher Schönheit war, dafs Niemand um sie zu freien wagte, sondern Alle sie gleich der Aphrodite göttlich verehrten. Die erzürnte Göttin befahl dem Eros diesen Frevel an der vermessenen Sterblichen zu rächen, er aber wurde selbst von Liebe zu ihr entzündet. Ein Orakel befahl nun dem Vater, seine Tochter auf einen hohen Felsen zu führen, und dort allein zu lassen, da sie einem furchtbaren Ungeheuer zur Beute bestimmt sei. In einem Trauerzug führte man sie dorthin und die verzweifelte Psyche wollte sich von der Klippe herabstürzen, allein ein sanfter Zephyr trug sie in ein reizendes Thal zu einem Zauberpallast hinunter, wo unsichtbare Stimmen sie als Gebieterin willkommen hiefsen; in der Nacht umarmte sie Eros unsichtbar als seine Gemahlin, und besuchte sie dann jede Nacht. Psyche, die sich bald in ihrem Glück einsam fühlte, erbat von ihrem Gemahl den Besuch ihrer Schwestern, trotz seiner Warnungen vor ihrem mifsgünstigen Neide. Diese aber, da sie merkten, dafs Psyche selbst ihren Gemahl nicht kenne, redeten ihr ein, es sei ein schrecklicher Drache, den sie tödten müsse, um ihr Leben zu retten. Die Leichtgläubige übertrat das strenge Gebot, nie nach ihm zu forschen, beim Schein der Lampe erkannte sie Eros in seiner blühenden Schönheit, er aber erwachte, und verliefs die Ungehorsame.

Psyche stürzte sich in den Flufs, aber dieser trug sie ans Ufer, wo Pan ihr Trost einsprach. Sie klagte ihren Schwestern ihr trauriges Schicksal, welche sich in der Hoffnung, Eros werde sie jetzt wählen, von jener Klippe hinabstürzten und ihren Tod fanden; dann irrte sie angstvoll umher, um dem Zorn der Aphrodite zu entrinnen. Vergeblich suchte sie bei Demeter und Here Schutz und lieferte sich endlich selbst der Aphrodite aus, welche die verhafste Nebenbuhlerin durch ihre Dienerinnen

redlich an den Kunstwerken Griechenlands bewiesen" scheint mir in diesem Falle auch zu gelten.
Hildebrand z. Apul. I p. XXVIII ff.
Menzel, mythol. Forschgen u. Sammlgen I p. 100 ff. (habe ich nicht benutzen können).
Lersch, Jbb. des Rheinl. Vereins II p. 67 ff.

grausam züchtigen liefs und ihr die schwersten Prüfungen auferlegte. Aber eine unsichtbare Macht half ihr Alles vollbringen, durcheinander geschüttete Sämereien in kurzer Frist auseinander zu lesen, goldene Wollflocken von wüthenden Schaafen herbeizuholen, aus der Stygischen Quelle Wasser zu schöpfen. Endlich soll sie in den Hades hinabsteigen und von Persephone eine Büchse mit Schönheitssalbe holen; eine unsichtbare Stimme belehrt sie wieder, wie sie die Gefahren und Prüfungen der Unterwelt bestehen könne, und sie kommt mit der Büchse glücklich auf die Oberwelt zurück. Da läfst sie sich verleiten dieselbe zu öffnen, und der Stygische Duft, welcher aus derselben emporsteigt, versenkt sie in Todesschlaf. Aber Eros erweckt sie wieder und fleht Zeus um Gnade für die hart geprüfte Psyche an; dieser verleiht ihr die Unsterblichkeit und vermählt sie dem Eros.

Apuleius ist für uns der erste und einzige Gewährsmann der Sage von Eros und Psyche in dieser Form. Ob sein Vorbild Lucius von Patrai auch derselben Erwähnung gethan habe, ist ganz ungewifs und bei Vergleichung der Schrift des Lucianus nicht einmal wahrscheinlich. Aristophon von Athen, welchen Fulgentius erwähnt [3]), ist vollkommen unbekannt und daher auch über seine Zeit Nichts zu bestimmen, wenn es überhaupt mit der Angabe des Fulgentius seine Richtigkeit hat, der bekanntlich in dieser Hinsicht nicht sehr zuverlässig ist. Indes-

[3]) Fulgent. myth. III, 6: „Sed quia haec saturantius Apuleius — enarraverit, et Aristophontes Athenaeus in libris qui Dysarestia nuncupantur hanc fabulam enormi verborum circuitu discere cupientibus prodidit". Die auffallende Form *Aristophontes* und *Athenaeus*, für *Atheniensis*, scheinen freilich darauf hinzudeuten, dafs Fulgentius ein Griechisches Citat vor sich gehabt hat. Der Titel *Dysarestia* ist auch auffallend, und das Wort scheint erst sehr spät in Gebrauch gekommen zu sein. An den Komiker Aristophon (Meineke hist. crit. p. 410 f.) ist natürlich nicht zu denken. Denn wenn Jemand muthmafsen wollte, da in dem Pythagoristes dieses Aristophon der Mythos von Eros erzählt wird, dem die Götter die Flügel abgeschnitten haben (Athen. XIII p. 563 B), sei *Dysarestia* corrumpirt aus *Pythagoristes*, was den Buchstaben nach wohl annehmbar wäre, so würde damit noch nicht Viel gewonnen sein. Denn es müfste noch so Vieles hinzu gemuthmafst werden, um die jedenfalls mifsverstandene Angabe des Fulgentius begreiflich zu machen, dafs von Wahrscheinlichkeit kaum noch die Rede sein dürfte.

sen ist man ziemlich allgemein der Ansicht, dafs Apuleius nicht der erste Erfinder dieses Mährchens sei, sondern es aus älterer, Hellenischer Quelle entlehnt und nach seiner Weise ausgeschmückt habe. Fast ebenso allgemein ist die von Buonarruoti zuerst ausgesprochene Ansicht, dafs diese Quelle in den Mysterien des Eros, welche in Thespiai gefeiert worden seien, zu suchen sei [4]).

Fragen wir zunächst nach diesen Mysterien des Eros, so beruht die Annahme derselben auf keinem alten Zeugnifs. Freilich wurde in Thespiai Eros seit uralter Zeit verehrt [5]) und man feierte ihm zu Ehren ein weitberühmtes Fest mit gymnischen und musischen Agonen [6]), allein von Mysterien wird weder hier noch sonst etwas berichtet [7]). Böttiger (a. a. O. p. 408) gesteht dies auch zu und meint nur, es sei doch wahrscheinlich, dafs es auch Mysterien des Eros gegeben habe. Vorläufig ist dazu kein Grund vorhanden.

---

4) Nur Paldamus und Baumgarten - Crusius haben dieser Meinung widersprochen.

5) Paus. IX, 27, 1. Meineke z. Menandr. p. 59.

6) Dieses Fest heifst *Ἐρωτίδια* (Athen. XIII p. 561 E. schol. Pind. Ol. VII, 154.) *Ἐρωτίδεια* (C. J. 1429.) *Ἐρωτίδαια* (C. J. 1430.) *Ἐρώτια* (schol. Pind. Ol. VII, 153. Philem. lex. p. 72.) *Ἐρωτικά* (Plut. amat. I p. 748 F.) Vgl. Paus. IX, 31, 3: *ἄγουσι δὲ καὶ τῷ Ἔρωτι (ἀγῶνα) ἆθλα οὐ μουσικῆς μόνον ἀλλὰ καὶ ἀθληταῖς τιθέντες.* Auch die Inschriften C. J. 1590. 1591 beziehen sich darauf.

7) Dafs der Daduchos, auf welchen sich Pausanias (IX, 27, 1) beruft, nicht wie Hirt (Abhdlgen der Berl. Akad. p. 15) auch annahm, ein Thespischer, sondern der Athenische sei, geht aus dem Zusammenhang hervor, und ist auch von Böttiger (a. a. O. p. 408) bemerkt. Creuzer (Heidelb. Jahrbb. 1817 p. 810) folgerte aus dieser Stelle sogar, dafs die Mysterien von Thespiai mit den Attischen Thesmophorien zusammenhingen. — Ausdrücke wie bei Platon: *ταῦτα μὲν οὖν τὰ ἐρωτικὰ ἴσως, ὦ Σώκρατες, καὶ σὺ μυηθείης· τὰ δὲ τέλεα καὶ ἐποπτικὰ — οὐκ οἶδ' εἰ οἷος τ' ἂν εἴης* (sympos. p. 209 E. vgl. p. 210 E. 211 B), oder Plutarchos: *ἐγὼ δὲ ὁρῶ τοῖς Ἔρωτος ὀργιασταῖς καὶ μύσταις ἐν ᾅδου βελτίονα μοῖραν οὖσαν* (erot. p. 761 G) können natürlich Nichts beweisen, da dergleichen Ausdrücke häufig übertragen gebraucht werden, um die völlige Hingebung und genaue Erforschung eines Gegenstandes auszudrücken, ganz besonders von der Liebe (s. Dorville z. Charit. p. 444. Jacobs animm. authol. I, 1 p. 82,) und auch sonst, (vgl. Jacobs a. a. O. I, 1 p. 15. II, 1 p. 69. Lobeck Aglaoph. p. 34. 128. Stallbaum z. Plat. Phaedr. p. 250 B. Euthyd. p. 277 E. Boissonade z. Theoph. Simoc. p. 189.)

Gründe aus dem inneren Charakter des Mährchens hergenommen, müfsten sehr gewichtig sein, wenn sie allein von dem Dasein der Mysterien überzeugen sollten; was man angeführt hat, ist aber keineswegs von Belang. Es beschränkt sich darauf, dafs ähnliche Prüfungen, wie sie Psyche bestehen mufs, auch in anderen Mysterien vorgekommen seien [8]), und dafs die oft wiederkehrende Zahl Drei eine heilige sei [9]). Das Letzte hat offenbar gar Nichts zu bedeuten, denn die Heiligkeit der Dreizahl wurde allgemein geglaubt, und tritt in vielen Gebräuchen und Sitten hervor, ohne irgend eine Beziehung auf Mysterien. Die Uebereinstimmung der Prüfungen, welche Psyche auf der Oberwelt wie in der Unterwelt bestehen mufs, mit den in Mysterien gebräuchlichen, ist aber mehr vorausgesetzt als nachgewiesen, und man darf, bis dieses geschehen ist, vielmehr auf die durchaus mährchenhafte Farbe auch dieses Theils der Erzählung hinweisen. Allein auch wenn eine solche Uebereinstimmung Statt fände [10]), so würde sich doch mit Sicherheit nur daraus schliefsen lassen, dafs Apuleius für Einzelnheiten seiner Erzählung die Tradition von Mysterien benutzt habe. Hildebrand hat für diese Ansicht noch die Tendenz des Apuleius geltend gemacht, die

8) Thorlacius a. a. O. p. 371.

9) Thorlacius a. a. O. p. 370. Lange a. a. O. p. 141. Hildebrand a. a. O. p. XXXVII.

10) Müller (Arch. §. 391, 9) sagt: „Auf Mysterien deutet auch bei Apuleius (met. VI p. 415) der Oknos mit dem lahmen Esel in der Unterwelt." Allein bei Apuleius findet Psyche im Hades einen Mann mit einem lahmen, mit Holz beladenen Esel, welcher sie bittet, ihr einige niedergefallene Holzstücke aufzuheben. Oknos war dagegen nach den übereinstimmenden Berichten ein Greis, der ein Seil drehte, welches ein neben ihm stehender Esel immer wieder verzehrte, so dafs er nie mit seiner Arbeit zu Ende kam (Diod. Sic. I, 79. Propert. IV, 3, 21 f.). So hatte ihn Kratinos dargestellt (Meineke frr. com. gr. II p. 204. Fritzsche z. Arist. ran. p. 120), und nach Polygnotos (Paus. IX, 39, 2), Sokrates (Plin. XXXV, 10, 31) und Andere (Plut. tranq. an. p. 473 C) gemalt, und so sehen wir ihn noch auf einer Ara (mus. Pio Cl. VI, 31. Beschrbg. Roms II, 2 p. 264 f.) und einem Stuccorelief (Campana due sepolcri 7, 8. Beschrbg. Roms III, 1 p. 610). Hier ist also nicht einmal die äufsere Uebereinstimmung vorhanden. Es scheint mir aber auch das sehr fraglich, ob Oknos den Mysterien angehöre; was davon berichtet wird, sieht einer Volkssage ähnlicher.

Heiligkeit der Mysterien zu empfehlen, welche sich am Schlusse der Metamorphosen so deutlich ausspreche, und auch in dieser Erzählung hervortrete. Man kann das zugeben, ohne dafs daraus folge, er habe sein Mährchen aus Mysterien entlehnt, sondern es würde nur beweisen, dafs seine Ansicht und Kenntnifs von denselben auf Ton und Färbung Einflufs gewonnen habe; wenn man aber erwägt, in wie ganz anderer Weise er von den Isismysterien redet, wie gradeheraus er von ihrer Würde und Kraft spricht, so wird man hier an Mysterien nicht wohl denken mögen.

Steht es so schwach mit der Annahme von Mysterien, so kann ein Grund, den man noch angeführt hat [11]), gar kein Gewicht mehr haben. Es sei auffallend, hat man gesagt, dafs kein Schriftsteller vor Apuleius die Sage erwähne, selbst solche nicht, denen es so nahe gelegen hätte, sie zu benutzen, wie z. B. Ovidius; dieses sei nur durch die Annahme zu erklären, dafs sie den Mysterien angehört habe, und also von ihnen nicht habe berührt werden dürfen. Hier ist als erwiesen vorausgesetzt, was erst zu erweisen war, dafs das Mährchen in seinen wesentlichen Zügen viel älter sei als Apuleius. Denn die natürliche Folgerung wäre doch die, dafs jene Schriftsteller die Sage wirklich nicht gekannt haben. Und zu verwundern wäre es auch, wenn bei diesen Mysterien nicht etwa die geheimen Gebräuche, sondern die Mythen so strenge verschwiegen worden wären, was sonst keineswegs der Fall ist [12]).

---

[11]) Lange a. a. O. p. 141.

[12]) Thorlacius (a. a. O. p. 367) sagt: „*Personam mysticam fuisse Psychen ex Petronio* (20. 21. 25. 26) *elucet*, *qui in putidis ab ipso descriptis mysteriis puellae, Psychae nomine nuncupatae, insignes et quidem coniugales partes attribuit.*" Böttiger (Ideen II p. 453 f.) führt das weiter aus, und will bei Petronius (26) mit Auratus lesen: *Jam Psyche puella* (statt *puellae*) *caput involverat flammeolo*, so dafs Pannychis hier Psyche genannt werde, weil sie die Psyche parodire. Allein die Conjectur ist eben so falsch als die daraus gezogene Folgerung. Quartilla hat ein kleines Mädchen bei sich, welche Pannychis heifst, und diese vermählt sie mit dem Giton, und dann eine Magd, welche Psyche heifst (c. 20) und bei dieser Hochzeit eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Auf den Namen ist aber um so weniger Gewicht zu legen, als es für Sklavinnen und Freigelassene keineswegs selten ist z. B. PSYCHE

Kann also auch der Zusammenhang mit Mysterien nicht begründet werden, so ist es doch sehr wohl möglich, dafs die Sage älter als Apuleius sei; zum Beweise hat man sich auf Schriftsteller und besonders Kunstwerke berufen [13]). Nun ist es unzweifelhaft, dafs in Kunstwerken, welche bestimmt der Zeit vor Apuleius angehören, Eros und Psyche dargestellt werden, dafs manche Gedichte in der Anthologie sich darauf beziehen, allein die Frage ist, ob wir hier die Sage in den wesentlichen Zügen übereinstimmend mit Apuleius dargestellt finden. Diese Frage mufs unbedingt verneint werden. Das Gemeinsame ist nur die ganz allgemeine zum Grunde liegende Idee von einem Verhältnifs zwischen Eros und Psyche in Glück und Qual. Von allen Motiven des Mährchens bei Apuleius finden wir in den Kunstwerken kein einziges benutzt. Das Verhältnifs der Psyche als Königstochter, zu ihren Schwestern, ihr Aufenthalt im Feenpallast, ihr Ungehorsam und ihre Strafe, das eigenthümliche Eingreifen der Aphrodite, die Prüfungen der Psyche, ihre Verherrlichung — alle diese von der neueren Kunst so begierig ergriffenen Gegenstände finden sich auf alten Kunstwerken gar nicht dargestellt [14]). Dagegen sehen wir die Vorstellung von der durch

(Gruter 634, 7); AMAREDIA SPYCHE (Cardinali iscr. ined. 328); AVFVSTIA PSYCHE (Muratori 1370, 5); BAEBIA PSYCHE (Muratori 1575, 2); CERVIA PSYCHE (Murat. 944, 2); CLAVDIA PSYCHE (Murat. 1249, 5); CORNELIA PSYCHE (Gruter 597, 14); FABIA PSYCHE (Cardinali dipl. milit. p. 182, 318); LIVIA PSYCHE (Grut. 835, 4. 891, 7); PETRONIA PSYCHE (Grut. 931, 5); SEXTIA PSYCHE (Grut. 1087, 7; Fabretti 336, 502. Beger thes. Brand. III p. 468); VIBIA PSYCHE (Grut. 957, 13); VLPIA PSYCHE (Malvasia marm. Felsin. VIII, 3 p. 464). Böttigers Frage.: „*Wer sieht nicht, dafs damals schon eine keusche Hochzeit durch die Psychepantomime vorgestellt wurde?*" ist also ganz unbegründet. An Mysterien zu denken ist vollends gar kein Grund vorhanden.

13) Creuzer (praep. ad Plotin. de pulcr. p. XXXII): „*Fabula de Psyche et Cupidine cum ipsa antiquissima sit eque Thespiensium veteribus sacris profecta: hodieque tamen, si a fragmentis et vasorum praesertim picturis discedas, a solo fere traditur Appulejo*". Mir ist kein einziges Vasenbild bekannt, das auf diesen Mythos bezogen werden könnte; auch Böttiger (Ideen II p. 457) wufste keins anzuführen.

14) Einige Gemmenbilder werden angeführt, welche mit Apuleius übereinstimmen. Allein diese können der grofsen Masse von Monumenten gegenüber von keinem erheblichen Gewicht sein, theils weil sie überhaupt nur mit grofser Vorsicht zu gebrauchen sind, theils weil sie später als Apuleius sein können.

Eros gequälten oder liebend mit ihm vereinten Psyche auf die mannigfachste Weise in Kunstwerken gebildet, aber in durchaus selbständiger Weise [15]). Und dieser Umstand spricht sehr gegen ein hohes Alter des Mährchens, wie wir es bei Apuleius lesen, das, wenn es nicht von ihm ganz erfunden ist, doch gewifs einer nicht sehr fernen Zeit und ähnlichen Richtung angehört.

Diese Vorfrage aber erschien nothwendig, um bei einer Musterung der wichtigsten Denkmäler, welche Eros und Psyche vorstellen, einen freien und unbefangenen Standpunkt zu gewinnen [16]).

Auf älteren Kunstwerken, namentlich Vasenbildern, wird die Psyche [17]) meistens als eine kleine geflügelte Figur vorgestellt. Auf einem Athenischen Lekythos [18]) nähern sich ein bärtiger in den Mantel gehüllter Mann und ein junges Mädchen dem Charon, welcher sie in seinem Kahn erwartet; neben ihnen schweben drei kleine geflügelte nackte Figuren. Auf einem andern Lekythos desselben Fundorts ist eine ähnliche Figur neben einem von Trauernden umgebenen Grabmal schwebend von Panofka richtig für die Psyche erkannt worden [19]). So sind auch die Danaiden als kleine geflügelte Figuren vorgestellt, welche aus ihren Amphoren einen ungeheuren Pithos zu füllen bestrebt sind, während neben ihnen Sisyphos ohne Flügel und in gewöhnlicher Gröfse erscheint [20]). Auch auf einer Metope des Parthenon zeigt sich neben zwei Frauen eine kleine Flügelfigur, welche die Psyche vorzustellen scheint [21]).

---

15) Dies ist bereits von Visconti (mon. sc. Borghes. p. 98) ausgesprochen worden.

16) Die aufserordentliche Menge von Gemmen habe ich nur sehr ungenügend benutzen können und bin daher weit entfernt, auf Vollständigkeit Anspruch zu machen.

17) Ueber die Vorstellungen der Psyche im Allgemeinen vgl. de Witte Ann. V p. 315. Nouv. Ann. II p. 118. Müller Arch. § 397, 3.

18) Stackelberg Gräber d. Hell. 48. Panofka Griechinnen 17.

19) Panofka cab. Pourtalès 25 p. 71. Bilder ant. Leb. 20, 5. Dubois cat. Pourt. p. 68, 272. Panofka führt noch einen Athenischen Lekythos in der Sammlung des Baron Gros an, mit derselben Vorstellung der Psyche, einen dritten in Athen befindlichen Gerhard (arch. Intell. Blatt 1837 p. 96.)

20) Inghirami vasi fitt. 135. Gerhard üb. d. Flügelgestalten Taf. 1, 8.

21) Laborde, revue archéol. II p. 16 ff.

Hieher gehören die Vorstellungen der Psychostasie[22]). Nach Homeros wägt Zeus die *Κῆρες* der Kämpfenden auf einer Wage[23]), Aischylos hatte in der *Ψυχοστασία*[24]) an deren Stelle die *ψυχαί* des Achilleus und Memnon gesetzt[25]). Man sah auf dem Theologeion Zeus mit der Wage und zu beiden Seiten Thetis und Eos[26]). Hiemit stimmt ein Vasenbild überein[27]), auf welchem Memnon dem auf ihn eindringenden Achilleus unterliegt, während über ihnen Thetis und Eos sichtbar sind, diese das Haar zerraufend und fliehend, jene ruhig zuschauend. Zwischen ihnen ist an einem Baum aufgehängt die Wage, in jeder Schale steht eine geflügelte kleine Figur, welche offenbar die *ψυχή* vorstellt. Nur ist hier nicht Zeus der Wägende, sondern Hermes[28]), jugendlich, durch Petasos und Kerykeion kenntlich. Doch ist diese Abweichung von der gewöhnlichen Tradition nicht befremdlich, da Hermes schon als Psychopompos auch als Seelenwäger erscheinen konnte, und findet sich auch auf andern Kunstwerken.

So auf einem Etruskischen Spiegel[29]), wo es freilich bezweifelt ist, welche Psychostasie dargestellt sei. Hermes, durch den Flügelhut und den beigeschriebenen Namen MQV+ kenntlich, hält sitzend die Wage, welche im Gleichgewicht schwebt,

---

22) R. Rochette M. J. p. 109. de Witte revue archéologique I p. 647 ff.

23) Hom. Il. VIII, 69 ff. XXII, 209 ff. Vergilius (Aen. XII, 725 ff.) läfst ihn die fata abwägen.

24) Welcker Aesch. Tril. p. 432. Hermann de Aeschyli *ψυχοστασίᾳ* Leipz. 1838. Welcker Griech. Trag. p. 34 ff.

25) Schol. Hom. Il. XXII, 210: *ἡ διπλῆ ὅτι ἐντεῦθεν ἡ ψυχοστασία Αἰσχύλου πέπλασται, ὡς τοῦ Διὸς τὰς ψυχὰς ἱστάντος οὐ θανατηφόρους μοίρας* vgl. z. VIII, 70.

26) Plutarch. de aud. poet. 2 p. 17 A: *τραγῳδίαν ὁ Αἰσχύλος ὅλην τῷ μύθῳ περιέθηκεν ἐπιγράψας ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Διὸς, ἔνθεν μὲν τὴν Θέτιν ἔνθεν δὲ τὴν Ἠῶ δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων.* Pollux IV, 130: *ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν ψυχοστασίᾳ.*

27) Passeri pictt. 262. Millin vas. I, 19. gal. myth. 164, 597. Zoega bass. II p. 11 gab die richtige Erklärung.

28) Bei Quintus Smyrnäus (II, 540 ff.) ist es Eris, welche wägt.

29) Winckelmann M. J. 133. Lanzi saggio II, 8, [12] 4. Gerhard Etr. Spiegel 235, 1, vgl. Schwenck myth. Skizz. p. 34 f.

in der Rechten; neben ihm sitzt Apollon (VVꟼA), der die Rechte wie im Gespräch erhebt und mit der Linken einen Zipfel seines Gewandes faſst. In jeder der Wagschalen steht eine kleine, kurzbekleidete, aber ungeflügelte Figur, welche als Vorstellungen der Psyche auch durch die Beischriften bezeichnet sind. Der Name ƎVΨA, Achilleus, ist klar, der andere ϟAꟼƎ von unsicherer Bedeutung, und von Einigen durch Hektor[30]), von Anderen durch Memnon[31]) erklärt. Derselbe Name, ϟAꟼƎA geschrieben, hat sich auf einem anderen Spiegel[32]) von sehr schwieriger und zweifelhafter Deutung[33]) gefunden, wo er jedenfalls einen Troischen Helden vorstellt. Hier, wo es nur auf die Darstellung der Psyche ankommt, ist die Entscheidung dieser Frage unwichtig, obgleich die Deutung auf Memnon mir wahrscheinlicher ist.

Ein gleicher Zweifel erhebt sich bei einem Vasenbilde[34]) wo Hermes, bärtig, mit dem Kerykeion in der Linken, die Wage in der Rechten hält; neben ihm steht Zeus mit dem Blitz, von der anderen Seite eilt mit lebhafter Geberde eine Frau auf ihn zu; und hier kann man freilich so gut an den Kampf mit Hektor als mit Memnon denken. In den Wagschalen

---

30) Winckelmann M. J. II p. 174. Müller Arch. § 415, 1 p. 676. Bunsen Ann. VIII p. 171.

31) Lanzi saggio II p. 179. de Witte Ann. V p. 35. Cavedoni Bull. 1837 p. 176. Gerhard üb. d. Metallspiegel d. Etrusk. p. 32. Sie erklären ϟAꟼƎ als den Sohn der Eos, ἠῷος. Dagegen lieſse sich freilich als eine Schwierigkeit geltend machen, daſs auf zwei Spiegeln NAϟƎO als Etruskischer Name für Eos vorkommt (mus. Greg. I, 31, 1. [vgl. Braun Bull. 1837 p. 73 ff]; M. J. d. J. II, 60. Gerhard Etr. Spiegel 76. Forchhammer Apollons Ankunft in Delphi 1. mus. Greg. I, 24); allein bei der groſsen Unsicherheit, die in Rücksicht aller Etruskischen Namen herrscht, welche sich nicht unmittelbar als Griechische ankündigen, ist darauf nicht allzuviel zu geben. Die Deutung des Spiegels bei Gerhard Etr. Spiegel 232 ist ganz unsicher.

32) M. J. d. J. II, 7.

33) Orioli Ann. VI p. 184 ff. de Witte ebend. p. 241. cat. Durand n. 1972. Welcker N. Rhein. Mus. I p. 416 ff. Alle erklären ϟAꟼƎA für Memnon.

34) M. J. d. J. II, 10 b. vgl. Bull. 1831 p. 5. de Witte Ann. VI p. 296.

stehen wiederum zwei kleine ungeflügelte Figuren, die hier aber mit Helm, Schild und Schwert gerüstet sind und drohend die Lanze schwingen.

In einem offenbaren Zusammenhange mit diesen Vorstellungen der Psychostasie steht das auf Taf. 7 abgebildete Vasenbild, allein da es mir wahrscheinlich ist, dafs dort Eroten in der Wagschale sitzen, so werde ich es später genauer betrachten.

Auf mehreren Vasenbildern [35]) ist Herakles vorgestellt, der im Begriff ist einen bereits hingestreckten Giganten zu tödten, welchen man nach einer Inschrift eines anderen Vasenbildes [36]) am sichersten Alkyoneus benennt. Ueber diesem schwebt eine geflügelte nackte Figur, in welcher de Witte (Ann. V p. 311 ff.) gewifs mit Recht die entfliehende Psyche erkannt hat [37]).

Ferner sind hier mehrere Vasenbilder alten Styls zu betrachten, welche die Schleifung des Hektor darstellen. Auf einem derselben [38]) ist der Leichnam des Hektor an eine sprengende Quadriga gebunden, welche von einem langbekleideten Führer geleitet wird, während ein gerüsteter Krieger nebenher läuft. Ueber dem Leichnam gewahrt man eine Schlange, welche nach seinem Haupte zuschiefst, und höher die kleine geflügelte Figur eines gerüsteten Kriegers, der mit gezückter Lanze im

---

35) *a.* Micali storia 100, 3. Ann. V. tav. D, 2. in Vulci gefunden; *b.* Nolanischer Lekythos Bull. 1829 p. 108; c. Schale des D. de Luynes, de Witte cat. étr. p. 48. rev. arch. I p. 655.

36) Réserve Étr. p. 21, 12.

37) Auf einem andern Vasenbilde (Tischbein II, 20. Millin gal. myth. 120, 459. Ann. V tav. D, 1), welches denselben Gegenstand darstellt, stürmt eine kleine bekleidete, weibliche Flügelfigur auf den Giganten zu, um ihn vollends hinzustrecken. In dieser hat man mit Recht die Ker erkannt (Panofka Hyperb. Röm. Stud. p. 259. de Witte Ann. V p. 310 f. Gerhard Prodrom. p. 256. Welcker Rhein. Mus. II p. 461). Aehnlich heifst es bei Quintus Smyrnäus (III, 44):

ἤδη γὰρ οἱ Κῆρες ἀμείλιχοι ἀμφεποτῶντο

vgl. II, 509 ff:

δοιαὶ ἄρ' ἀμφοτέροισι θοῶς ἑκάτερθε παρέσταν
Κῆρες, ἐρεμναίη μὲν ἔβη ποτὶ Μέμνονος ἦτορ,
φαιδρὴ δ' ἀμφ' Ἀχιλῆα δαΐφρονα.

38) *A.* Lekythos im museo Borbonico. R. Rochette M. J. 17. Inghirami Vasi fitt. 6, 2. gall. Omer. 211. Panofka Neap. ant. Bildw. p. 329 f.

Sturmschritt durch die Luft in der Richtung des Wagens eilt. Auf dem zweiten [39] ist eine ganz entsprechende Vorstellung, nur dafs hier unter den Füfsen der Pferde ein gerüsteter Krieger zu Boden gestreckt liegt; auch fehlt die Schlange, allein an derselben Stelle gewahrt man einen durch weifse Farbe ausgezeichneten grofsen ovalen Gegenstand, von dessen oberen Rande die kleine geharnischte Flügelfigur fortstürmt. Dieses selbige Oval erscheint auch auf dem dritten Vasenbilde [40] und über demselben schwebt die geharnischte kleine Figur, aber ohne Flügel. Auch zeigt sich darin eine Verschiedenheit, dafs auf dem Wagen neben dem Pferdelenker ein gerüsteter Krieger steht, während zwei Krieger dem Wagen raschen Schritts entgegenkommen. Es war naheliegend, in der kleinen geharnischten Figur einen Dämon des Krieges und Streites, Deimos oder Phobos [41] zu erkennen [42]. Allein abgesehen davon, dafs diese, wo sie vorkommen, in etwas anderer Weise dargestellt werden [43], so ist

39) *B.* Lekythos bei Dubois Maisonneuve intr. 48. R. Rochette M. J. 18, 2. Inghirami Vasi fitt. 6, 1. gall. Om. 210. 218. Müller D. a. K. I, 19, 97.

40) *C.* Lekythos aus Agrigent. Politi cenni su di un vaso fittile Greco Agrigentino. Messina 1828. R. Rochette M. J. 18, 1. Inghirami vasi fitt. 5. gall. Omer. 208. de Witte cat. Durand 388.

41) Vgl. im Allgemeinen Panofka, Hyperb. Röm. Stud. p. 245 ff. Gerhard üb. d. Flügelgestalten p. 5. Braun Ann. XII p. 169 f.

42) So R. Rochette M. J. p. 87. Panofka Neap. ant. Bildw. p. 330.

43) Sie finden sich auf einem Vasenbilde (Gerhard auserl. Vasenb. 220) bei dem Kampfe zwischen Memnon und Achilleus, mit grofsen Flügeln an den Schultern, in kurzem Chiton, weit ausschreitend, der eine bärtig, der andere unbärtig. Auf einem anderen (M. J. d. J. III, 24) sind sie in ähnlicher Stellung unter den Henkeln angebracht, aber aufser dem kurzen Chiton, über den eine Nebris geknüpft ist, mit Flügelstiefeln und vier Schulterflügeln versehen, der eine bärtig, der andere unbärtig. Dagegen sind sie auf einem dritten Vasenbilde (Micali storia 96) einander mit Bogen und geschwungener Keule gegenübergestellt, beide unbärtig, und nur mit zwei Schulterflügeln ausgestattet. Die Deutung, welche Gerhard zwei geflügelten Jünglingen (Stackelberg Gräb. d. Hell. 16, 5; üb. d. Flügelgestalten 4, 7) giebt, welche er ebenfalls für Kampfdämonen hält, scheint mir noch nicht zweifellos; und auf zwei Vasen des Nikosthenes (Atti d. acad. Rom. VII p. 293 tav. IX, D; mus. Greg. II, 27, 1) sind zwei ähnliche Figuren vielmehr weiblich (vgl. cat. Durand 395) und also für Eris zu erklären (Gerhard über die Flügelgestalten p. 5 Taf. 2). Die einzelne Figur eines

durch ein anderes Vasenbild [44]) diese Erklärung als unrichtig erwiesen [45]).

Auf diesem sehen wir den Wagen, auf dem der Lenker allein steht, ruhig neben dem öfter bemerkten ovalen Gegenstande halten, Achilleus (A+ILEVΣ) ist abgestiegen und beugt sich über den Leichnam des Hektor (HEKTOP), welcher hier unbärtig vorgestellt ist; vor den Pferden schreitet ein gerüsteter Krieger mit einem Hunde. Neben dem Wagen sind noch von einer geflügelten Figur in gleicher Gröfse mit den Menschen Spuren übrig, deren Bedeutung auch durch die noch unerklärte Beischrift KONI:OΣ nicht festgestellt wird [46]). An der gewöhnlichen Stelle erscheint auch die kleine Figur des gerüsteten Kriegers, welche hier ungeflügelt ist, aber die Beischrift ΠΤΡΟΚLΟΣ hat. Es kann also kein Zweifel sein, dafs die Psyche oder das Eidolon des **Patroklos** dargestellt sei, und jener ovale Gegen-

---

Kämpfdämon findet sich auf einer von Braun (Ann. XII p. 170) erwähnten Vase, ferner bei Gerhard (auserl. Vasenb. 117. 18), Micali (storia 87, 3). Alle diese Beispiele sind von Vasenbildern alterthümlichen Styls entlehnt. Gerhard, der sie auch auf einer Apulischen Vase zu erkennen glaubte (Apul. Vasenb. 70, 2. Berlins ant. Bildw. I p. 311 n. 1022) irrte sich, denn dort sind die **Boreaden** neben **Jason** und **Medeia** vorgestellt. Nirgend sehen wir nun diese Dämonen in voller Rüstung dargestellt, und auf einem Vasenbild mit rothen Figuren (Birch archaeol. XXIX p. 139 ff. Gerhard auserl. Vasenb. 221. 22), wo man vielleicht an sie denken möchte, ist doch, wie ich zu zeigen gesucht habe (Zeitschr. f. AW. 1844 p. 244 f.) diese Annahme nicht zulässig, sondern die Erklärung Birch's von den Winden die wahrscheinlichste. Bei Apuleius (met. X, 31 p. 741 Oed.) erscheinen freilich *Terror et Metus proeliaris deae comites armigeri nudis insultantes gladiis*, aber das hat hier natürlich keine Bedeutung.

44) *D.* Gerhard auserl. Vasenb. 199. mus. Etr. 527. Ann. III p. 153, 403.

45) R. Rochette (notice de l'ouvr. intit. Catalogo di sc. ant. p. 12 f. M. J. p. 281) und Panofka (rech. s. les noms de vas. gr. p. 41) haben dies selbst anerkannt. Der letztere hatte auch an einen „wie in Amyklä geharnischten und nach ältester Göttersitte beflügelten Apollon" gedacht (Hyperb. Röm. Stud. p. 252).

46) R. Rochette ist geneigt eine Repräsentation des Staubes darin zu erkennen, und vergleicht Hom. Il. XXII, 401 ff.:

τοῦ δ' ἦν ἑλκομένοιο κονίσσαλος, ἀμφὶ δὲ χαῖται
κυάνεαι πίλναντο, κάρη δ' ἅπαν ἐν κονίῃσι
κεῖτο.

stand ist für das Grabmal desselben zu halten [47]). Es ist also auch auf einem andern Vasenbilde [48]), wo neben einem solchen Grabmal ein sprengendes Viergespann erscheint, dem ein gerüsteter Krieger entgegeneilt, in der kleinen gerüsteten Flügelfigur, welche durch die Luft schreitet, das Eidolon zu erkennen, obgleich hier nicht an die Schleifung Hektors zu denken ist, dessen Leichnam nicht da ist, sondern eher an eine decursio funebris. Es ist aber noch zu bemerken, dafs auf den beiden zuletzt angeführten Vasenbildern (*DE*) wiederum die Schlange erscheint, neben dem Grabmal, oder, was auch möglich ist, als eine Verzierung desselben [49]). Da nun auf der letzten Vorstellung kein Gegenstand vorhanden ist, dessen Verderben sie bedeuten könnte, wie in *AC* der Leichnam des Hektor [50]), so mufs man sie hier wohl in enger Verbindung mit dem Grabe betrachten, als dessen Bewohner und Hüter man ja die Schlange ansah [51]).

Da demnach die Bedeutung des Eidolon feststeht, wird man sie auch auf einem Vasenbilde festhalten müssen, wo neben zwei Kriegern, die über einen dritten, bereits gefallenen, kämpfen, in der Luft eine kleine geharnischte Figur erscheint [52]). In derselben Weise haben wir uns auch wohl die Eidola der getödteten Freier der Hippodameia zu denken, welche auf einem Gemälde bei Philostratos [53]) neben dem Wagen des Pelops schweben. Auch scheint mir Gerhard auf zwei Vasenbildern, welche einen

---

47) Diese Form ist für Grabmäler von grofsartigem Umfang, wie für einfache Cippi bekannt, vgl. Abeken Mittelitalien p. 234 ff. Stackelberg Gräber d. Hell. 45.

48) E. Gerhard auserl. Vasenb. 198, 2.

49) So sind auf einem Vasenbilde (Ann. VII tav. D, 1) zwei Schlangen an eine Thür (eines Grabmals nach R. Rochette ant. chrét. III p. 7) gemalt, wie sie in Pompeji und sonst als Bild des genius loci so oft sich finden (z. Pers. I, 112), auch auf einem Vasenbilde bei Gerhard, neuerw. ant. Denkm. n. 1676.

50) Vgl. VII n. 34.

51) Verg. Aen. V, 84 ff. das. schol. R. Rochette M. J. p. 123. Ebenso ist es bekannt, dafs die Schlange den Heroen heilig war, Schömann z. Plut. Cleom. 39, 2. Gerhard Prodr. p. 258 f.

52) de Witte Ann. V p. 315. cat. Durand 396.

53) Philostr. iun. im. 9: *εἴδωλα δὲ ὑπεριπτάμενα σφῶν (τῶν μνηστήρων) ὀλοφύρεται τὸν ἑαυτῶν ἀγῶνα.*

gerüsteten Krieger vorstellen, der mit grofsen Schulterflügeln versehen im Sturmschritt durch die Luft eilt, bald über einem Schiffe hin [54]), bald ohne eine nähere Andeutung des Raums [55]), mit Recht das Eidolon eines Heros erkannt zu haben. Zwar fehlt hier, was sonst als charakteristisch hervortritt, die Kleinheit dieser Figuren, allein dies erklärt sich hinreichend durch die Isolirung derselben, wo der Mafsstab wegfällt.

Der Umstand, dafs das Eidolon auf diesen Vorstellungen mitunter ungeflügelt erscheint (*CD*), giebt der ziemlich allgemein angenommenen Deutung, welche Lanzi [56]) einem Etruskischen Scarabäus [57]) gegeben hat, neuen Halt. Die Erklärung der Hauptfiguren, Aias der gerüstet knieet und auf seinen Schultern die nackte Leiche des Achilleus trägt, ist durch die Beischriften ϟAꟻIA und ƎᒧƎ↓A aufser Zweifel gestellt [58]), eine kleine nackte Figur aber, welche im eiligen Laufe neben ihnen erscheint, ist von Lanzi gewifs mit Recht für das Eidolon des Achilleus erklärt worden. Dasselbe glaube ich auch auf einem Vasenbilde [59]) zu erkennen. Zwischen zwei Frauen schreitet ein Krieger in voller Rüstung mühsam vorwärts, indem er den Leichnam eines Gefallenen auf der Schulter fortträgt; neben ihnen erblickt man die kleine Figur eines gerüsteten Kriegers, der ihnen mit gewaltigem Schritt durch die Luft voraneilt. Es ist mir unbegreiflich, wie Gerhard diesen Gegenstand als „*Flucht des Aeneas, Iulos behelmt*" bezeichnen konnte. Denn es ist in die Augen fallend, dafs es eine Leiche ist, welche der Krieger fortträgt, wie das

[54]) Gerhard auserl. Vasenb. 198, 1.

[55]) Gerhard Etrusk. u. Kamp. Vasenb. 17.

[56]) Lanzi saggio II p. 138. Millin M. J. II p. 57. R. Rochette M. J. p. 283. 381. de Witte Ann. V p. 315. Minervini Bull. 1842 p. 83.

[57]) Caylus rec. IV, 31, 1. Cab. d'Orléans II, 2. Lanzi saggio II, 5, 6. Millin gal. myth. 171 bis, 602. Inghirami gall. Omer. 13. Eine ganz ähnliche Vorstellung aber ohne jene kleine Figur bei Inghirami gall. Omer. 236.

[58]) Auch auf zwei Spiegeln findet sich derselbe Gegenstand mit den Beischriften, einem aus Chiusi (mus. Chius. 193. Gerhard Etr. Spieg. 234) und einem aus Vulci (Braun Bullett. 1837 p. 130 f.)

[59]) Gerhard auserl. Vasenb. 215.

schlaffe Herabhängen der Arme und des Kopfes mit dem langen herabwallenden Haar, ganz übereinstimmend mit dem Scarabäus, beweist [60]). Auch dafs der Knabe Iulos ganz gerüstet dargestellt sei, ist eine schwerlich zu begründende Annahme [61]). Dafs diese Vorstellung auf Achilleus, der von Aias fortgetragen wird, zu beziehen sei, wie es von anderen ähnlichen bereits wahrscheinlich gemacht ist [62]), wird auch durch das eben (n. 60) erwähnte Vasenbild bestätigt. Dafs die eine der beiden Frauen für Thetis zu halten sei, scheint kaum zu bezweifeln; dafs durch die andere eine Muse dargestellt sei, ist unsicher. Die geharnischte kleine Figur aber wird man wohl am Besten für das Eidolon des Achilleus halten.

Es ist nicht zu verkennen, dafs diese Vorstellungen der Psyche oder des Eidolon im Wesentlichen der Homerischen entsprechen [63]). Es ist das luftige Scheinbild des Menschen selbst, das daher die menschliche Gestalt trägt, mitunter gerüstet und bekleidet, wie sie im Leben war, mitunter nackt, aber klein, um dadurch zu bezeichnen, dafs es nicht der wirkliche, thatkräftige Mensch sei [64]). Es lag nahe denselben Flügel zu geben, um

---

60) Ein Vasenbild (mus. Greg. II, 67, 2 a), welches mit dem Scarabäus genau übereinstimmt, mit Ausnahme der hier fehlenden kleinen Figur, und durch die Beischriften ΑΙΑΣ und Α+ΙΛΕVΣ von unzweifelhafter Deutung ist, zeigt ebenfalls das lang herabhängende Haar. Auch ist Achilleus hier, wie auf dem fraglichen Vasenbilde, bärtig vorgestellt.

61) Auf anderen Vasenbildern (Micali storia 88, 6; Gerhard auserl. Vasenb. 216; Panofka vasi di premio 4), welche die Flucht des Aineas darstellen, sieht man zwei fliehende Knaben, oder nach R. Rochette (M. J. p. 386) Männer, welche als Nebenpersonen, kleiner dargestellt sind; allein diese sind nackt. Auch wird bei Vergleichung derselben recht klar, dafs auf dem anderen Vasenbilde die kleine geharnischte Figur durch die Luft schreitet.

62) R. Rochette M. J. p. 109. 388. Minervini Bullett. 1842 p. 81 ff.

63) Völcker üb. d. Bedeutg. von ψυχή und εἴδωλον. Giefsen 1825. Hoeck Kreta III p. 204 ff. Preller Demet. u. Perseph. p. 215 ff. Nitzsch z. Odyss. III p. 188 ff.

64) Plut. de sera num. vind. 22 p. 563 F. f.: ἔφη τὰς ψυχὰς τῶν τελευτώντων — ἐκβαίνειν τύπον ἐχούσας ἀνθρωποειδῆ, τὸν δὲ ὄγκον εὐσταλεῖς.

ihre luftige Natur anzudeuten [65]), obgleich, wie wir sahen, dieses nicht immer geschah [66]).

Eine andere Weise die Psyche vorzustellen wurde durch den Umstand veranlafst, dafs man einen Schmetterling ψυχή nannte [67]), was denn leicht dahin führte, dafs man die Seele sowohl unter dem Bilde eines Schmetterlings vorstellte, als auch unter dem eines jungen, mit Schmetterlingsflügeln geschmückten Mädchens. Beide Vorstellungen finden wir erst auf Kunstwerken einer späteren Zeit, auch ist es wahrscheinlich, dafs sie erst zu einer Zeit in Gebrauch gekommen seien, wo die Ansicht sich geltend machte, dafs die Seele, als der edlere Theil des Menschen, im Tode vom Körper befreit werde, wo dann die Vergleichung mit der Raupe und dem Schmetterling treffend war [68]).

---

65) Hom. Od. XI, 222: *ψυχὴ δ' ἠΰτ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται.* Lucian. necyom. 11: *ἔνθα δὴ περιεπέτοντο ἡμᾶς τετριγυῖαι τῶν νεκρῶν αἱ σκιαί.* Platons geflügelte Seele (Phaedr. p. 246 C) beruht auf anderen Vorstellungen.

66) Dafs auf Vasenbildern die Seele unter dem Bilde einer Sirene oder eines Vogels dargestellt worden sei, wie behauptet worden ist (de Witte cat. étr. p. 88. nouv. ann. II p. 118. Lebas mon. d'ant. fig. p. 150), scheint mir im höchsten Grade zweifelhaft, vgl. Gerhard auserl. Vasenb. I p. 99. II p. 81. Prodr. p. 250 f.

67) Aristot. hist. an. V, 19 p. 550 b, 26: *τίκτει δὲ πάντα σκώληκας πλὴν γένος τι ψυχῶν* — p. 551 a, 13: *γίνονται δ' αἱ μὲν καλούμεναι ψυχαὶ ἐκ τῶν καμπῶν, αἱ γίνονται ἐπὶ τῶν φύλλων τῶν χλωρῶν* — p. 551 a, 23: *ἐκπέτεται ἐξ αὐτῶν πτερωτὰ ζῷα, ἃς καλοῦμεν ψυχάς.* Plutarch. symp. II, 3, 2 p. 636 C: *ὡς δὲ κάμπη γίνεται τὸ πρῶτον εἶτα ἐκπαγεῖσα διὰ ξηρότητα καὶ περιρραγεῖσα ἕτερον πτερωθὲν δι' αὐτῆς τὴν καλουμένην ψυχὴν μεθίησι.* Schol. Nicand. ther. 760: *ἡ φάλαινά ἐστιν ἡ παρ' ἡμῖν ψυχή. — φάλαινα δὲ Ῥοδίων ἐστὶν ὄνομα· οὕτω γὰρ αὐτοὶ τὰ περὶ τοὺς λύχνους πετόμενα θηρία καλοῦσιν.* Hesych. s. v. *ψυχή, πνεῦμα καὶ ζωΰφιον πτηνόν.* s. v. *ψαλύγων· ἔνιοι ψάλυγας τὰς λεγομένας ψυχάς* (vgl. Pierson z. Moer. p. 397). Prob. cathol. p. 1450: ***Vappo animal est volans, quod vulgo animas vocant.*** Der Ausdruck *ἡ καλουμένη* scheint mir nicht, wie Böttiger (Ideen II p. 418) annahm, zu beweisen, dafs das Wort *ψυχή* nicht der gemeinste Ausdruck gewesen sei, sondern vielmehr darauf hinzuweisen, dafs es der im Munde des Volkes gebräuchliche sei. Das Onomastikon erklärt ***papilio***, *ψυχή*, die excerpta gloss. p. 258 HSt. unter der Ueberschrift de avibus: ***anima***, *ψυχή* und ***papilio***, *εσπινιη*, welches corrupte Wort Muncker z. Ant. Lib. 22 ebenfalls in *ψυχή* ändern wollte, eher *ἠπιόλος*, vgl. Lobeck pathol. p. 129.

68) Ich glaube, dafs Creuzer (Symbol. III p. 569 f.) mit Recht annimmt, dafs in den beiden freilich corrupten Stellen des Plutarchos (cons. ad uxor. p. 611 F. frgm. de anim. V, 2 p. 724 W. XIV p. 269 H.) diese Vergleichung ausgesprochen sei.

Die Darstellung der Psyche durch den Schmetterling[69]) ist augenscheinlich in mehreren Kunstwerken, welche Prometheus vorstellen, wie er beschäftigt ist, den Menschen zu bilden, während Athene, die mitunter als hülfreiche Rathgeberin ihm zur Seite steht[70]), mit dem Schmetterling in der Hand herbeikommt[71]) oder denselben auf das Haupt des eben vollendeten Menschen setzt[72]), offenbar um ihn zu beseelen[73]).

Auch müssen hier die Vorstellungen kurz erwähnt werden, wo der Schmetterling mit einem Skelett in Verbindung gesetzt ist, wodurch die Bedeutung desselben klar ist, obgleich nicht zu verkennen ist, dafs diese Kunstwerke gewifs einer sehr späten Zeit angehören und zum Theil höchst zweifelhaft sind[74]). Zunächst schliefsen sich hier die an, wo Prometheus an einem Skelett beschäftigt erscheint[75]), auf dessen Schädel dann auch wohl ein Schmetterling sitzt[76]); ein Skelett mit einem Schmetterling steht auf einer Gemme vor Minos (?), der ihm sein Urtheil vorliest[77]). Dann ist aber auch das Relief eines Grabdenkmals[78]) zu erwäh-

---

69) Gesner de animae in antt. mon. symbolo papilione bei Eyring, Gesn. biogr. acad. II p. 53 ff. comm. soc. Gott. I p. 145 ff.

70) Millin voyage d. le midi 65, 1. Clarac mus. de sc. 216, 768; S. Bartoli luc. I, 1. Montfaucon ant. expl. V, 2, 158, 1.

71) Mus. Napol. I, 14. Clarac mus. de sc. 215, 322.

72) Relief des Capitolinischen Museums (Admir. 66. 67. mus. Capit. IV, 25. Millin gal. myth. 93, 383. Böttiger Ideen II, 1); Relief im Louvre, obgleich der Schmetterling dort nicht deutlich ausgedrückt ist, aber durch die Haltung der Athene bezeugt, Clarac mus. de sc. 215, 433; Münze Venuti numism. max. mod. I, 25, 2. Millin gal. myth. 103, 381. vgl. Corsini, symbb. litt. VI p. 117 ff.

73) Lucian, Prometh. 3: *συνειργάζετό τι καὶ ἡ Ἀθηνᾶ ἐμπνέουσα τὸν πηλὸν καὶ ἔμψυχα ποιοῦσα εἶναι τὰ πλάσματα.* Lactant. fabb. I, 1 (nach einer Hdschr. bei Muncker): ***Humanum genus — Prometheus — ex humo finxit, cui Minerva spiritum infudit.*** Vergl. Hygin. fab. 142: ***Postea Vulcanus Iovis iussu ex luto mulieris effigiem fecit, cui Minerva animam dedit*** (von Pandora).

74) Sie sind besprochen von Olfers, üb. e. Grab. v. Kumae p. 29 ff. Böttiger Ideen II p. 489 ff.

75) Olfers a. a. O. Taf. 5, 7 p. 40, 3. Winckelmann pierr. grav. p. 314, 1. Tölken Beschrbg. p. 91, 41; Olfers a. a. O. Taf. 5, 8 p. 40, 4.

76) Olfers a. a. O. p. 40, 2.

77) R. Rochette ant. chrét. III p. 194.

78) Spon rech. p. 92. misc. p. 7, 5. Gruter p. 669, 2. Gerhard Neap. ant. Bildw. p. 61, 124. Olfers a. a. O. Taf. 5, 2 p. 31 f.

nen, wo über einem liegenden Skelett ein Schmetterling fliegt, während eine Eidechse eine Hülse zu verschlingen im Begriff ist [79]); auf einem anderen [80]) schwebt der Schmetterling über dem liegenden, entseelten Körper, neben welchem ein Todtenkopf liegt. In ganz anderem Sinne, nämlich als Aufforderung zum Lebensgenufs, ist auf Gemmen der Schmetterling mit einem Skelett [81]) oder einem Todtenkopf [82]) und mannigfachen Geräthen frohen Genusses vereinigt. Und wiederum in anderem Sinne sitzt der Schmetterling auf einem Todtenkopf, welchen ein Philosoph sinnend betrachtet [83]); allein in allen diesen Vorstellungen bedeutet der Schmetterling offenbar die Seele [84]).

Eben so klar ist die Bedeutung des Mädchens mit Schmetterlingsflügeln auf Reliefs, welche den Mythos von Prometheus angehen. Auf einem derselben, das trotz der späten Zeit, wel-

---

79) Eine Schlange, welche einen Schmetterling hascht, ist neben dem schlafenden Endymion auf dem Capitolinischen Sarcophag angebracht (mus. Cap. IV, 24 vgl. p. 53. n. 4). Häufig ist ein Vogel, welcher nach einem Schmetterling schnappt, unter Blumengewinden auf Reliefs von Grabmonumenten (Lasinio sc. d. campo santo 36; Clarac mus. de sc. 129, 478; 185, 325; 251, 580; 252, 610), wie auf Wandgemälden (Pitt. di Erc. IV p. 115, 123).

80) Spon rech. p. 91. misc. p. 7, 4.

81) Buonaruoti vetri p. 193. Venuti z. Borioni collectt. p. 57. Kopp palaeogr. III p. 634. Böttiger a. a. O. p. 495; Borioni collectt. 80. Olfers a. a. O. p. 36, 3.

82) Ficoroni gemm. litt. VIII, 1. Olfers a. a. O. p. 38, 13; Venuti z. Borioni coll. p. 56. Böttiger a. a. O. p. 496 f., welcher das Epigramm des Polemon (Anall. II p. 184, 1. Anth. Pal. XI, 38) anführt, dessen letztes Distichon:

πῖνε, λέγει τὸ γλύμμα, καὶ ἔσθιε καὶ περίκεισο
ἄνθεα· τοιοῦτοι γινόμεθ' ἐξαπίνης

sich auf einer Gemme eingegraben findet neben einem Todtenkopf und Tischchen (Gori inscrr. Etr. III p. 21), nur dafs dort ΓΕΙΝΟΜΕΘΑ steht.

83) Winckelmann pierr. grav. p. 425, 104. Werke II p. 557. Tölken Beschr. p. 315, 51; Raponi rec. 8, 10. Hemsterhuis oeuvr. div. II p. 225. Olfers a. a. O. p. 41, 6; M. J. d. J. III, 7, 1. Braun Ann. XI p. 209.

84) Die Spanische Inschrift bei Morales antig. de España p. 31 b. Occo inscrr. Hisp. p. XIII, 17.

HEREDIBVS MANDO ECIAM CINEREVTM....
VOLITET MEVS EBRIVS PAPILIO IPSA OSSA
LEGANT HE

ist, obgleich von Marini (fr. Arv. p. 638, 764) erwähnt, doch gewifs falsch.

cher es angehört, und seiner schlechten Ausführung, besonders der Inschriften wegen merkwürdig ist[85]), sitzt Prometheus (PROMETHES) und ist mit dem Modellirstab an dem Haupt des ersten Weibes (MVLIER)[86]) noch beschäftigt. Neben ihm ist ein Hase, oder nach Gerhard ein Hund, weiter oben ein Stier (TAVRVS) und ein Esel (ASINVS) sichtbar[87]); vor ihm liegt ein kleiner Mensch ausgestreckt, der so wie ein hinter demselben stehender die räthselhafte Beischrift SERYS hat[88]). Daneben steht Mercurius (MERCVRIVS) welcher ein junges Mädchen mit Schmetterlingsflügeln bei der Hand hält und die zaghaft vorschreitende führt, und diese ist als ANIMA bezeichnet. Dem Ausdrucke ihrer Bewegung nach möchte man vermuthen, dafs Mercurius sie zum Prometheus führe, um dessen Schöpfung

---

85) Mus. Pio Cl. IV, 34. Millin gal. myth. 92, 382. Zoega in Welckers Ztschr. p. 399 f. Gerhard, Beschrbg. Roms II, 2 p. 189 ff.

86) Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dafs dies absichtlich hervorgehoben sei, wie sonst dem Prometheus scherzhaft der Vorwurf gemacht wird, dafs er die Weiber gebildet habe, vgl. Lucian. Prom. 3. dial. deor. 1. amor. 43. Welcker Aesch. Tril. p. 77.

87) Vgl. Horat. c. I, 16, 13 ff.:

Fertur Prometheus, addere principi
limo coactus particulam undique
desectam, et insani leonis
vim stomacho apposuisse nostro.

Gerhard findet in diesen Thiergestalten nur eine einfache Andeutung, wie die Erde vor Prometheus bevölkert war.

88) Visconti (mus. Pio Cl. IV p. 217 ff.) erklärt SERYS für SERVS, als eine Bezeichnung des Epimetheus, wogegen Vieles einzuwenden ist; Bröndsted (voy. et rech. II p. 218 f.) glaubt SERVS bezeichne den Mann, der später geschaffen sei, als die Frau; Zoega (Abhdlgen p. 79) sagt, ohne nähere Erläuterung, SERYS bedeute den Sohn der Schöpfung; Panofka (lettera all' abbate Maggiore. Palermo 1826) deutete SERYS entweder für eine provincielle Form statt HERVS, das also den Herrn der Welt bezeichne, oder leitete es von σήρ, der Seidenwurm, ab, so dafs es auf die verschiedenen Gestalten und Verwandlungen des abgeschiedenen Menschen zu beziehen sei. Gerhard (Beschrbg. Roms II, 2 p. 191), der die letztere Deutung billigt, hält den zweiten SERYS für den Genius des verstorbenen SERYS, durch Nachlässigkeit ohne Flügel gebildet. Er macht darauf aufmerksam, dafs SERYS und ANIMA die gleiche Geberde machen, indem sie die auswärts gekehrte Hand auf die Brust legen, welches er als ein abwehrendes Zeichen erklärt, das die getrennte Psyche und der gleicherweise abgelöste Genius bei dem schreckbaren Anblick des Leichnams machen.

zu beleben[89]), allein die Vergleichung anderer Kunstwerke macht es doch wahrscheinlicher, dafs Mercurius die Seele des dahingestreckten, todten Menschen entführt[90]). Auf andern Reliefs[91]) ist nämlich offenbar Hermes als Psychopompos vorgestellt, wie er von dem entseelten Leichnam die Psyche in der angegebenen Gestalt auf seinem Arm eilig davon trägt.

Auf einer Gemme[92]) ist Neoptolemos vorgestellt, der im Begriff ist, Polyxena zu opfern, welche neben dem Grabmal des Achilleus sitzt, und vergebens den drohenden Tod abzuwehren sucht. Auf diesem Grabmal sitzt eine weibliche Figur mit Schmetterlingsflügeln, welche den Kopf trauernd in die rechte Hand stützt. Nach den vorher betrachteten Vorstellungen wird man am geneigtesten sein, die Psyche des Achilleus zu erkennen, welche ihres Opfers harrt[93]). Allein es scheint mir doch

---

89) Böttiger (kl. Schrr. II p. 331 f. Ideen II p. 372 f.) fand hier die Pythagoräische Vorstellung von der Seelenwanderung, indem er annahm, Hermes bringe die Psyche, welche so eben den zu Füfsen liegenden Leichnam eines Greises verlassen habe, um sie in die zarte Mädchenhülle zu verkörpern.

90) Auf dem Relief sind dann noch die Moiren clOTHO, LACHESIS, ATROPOS, und unter ihnen ein dritter neugeschaffener Mensch vorgestellt; es ist aber an dieser Seite verstümmelt.

91) Mus. Capit. IV, 25; Clarac mus. de sc. 215, 433; 216, 768.

92) Gravelle II, 62. Ficoroni gemm. litt. III, 4. Winckelmann M. J. 144. pierr. grav. p. 395, 345. Tölken Beschrbg. p. 293, 318.

93) Auf der tabula Iliaca, wo die Opferung der Polyxena vorgestellt ist, sieht man auf der Stele eine liegende menschliche Figur, welche R. Rochette (M. J. p. 109) ebenfalls für die Psyche des Achilleus hält, was mir noch nicht recht glaublich ist. Freilich ist hier das Eidolon des Achilleus sehr an seiner Stelle, da es schon nach den Nosten, wie in der Tragödie sich dabei zeigte. Nach Euripides (Hec. 91 f. vgl. 37 f.):

ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας τύμβου κορυφᾶς
φάντασμ' Ἀχιλέως

und zwar (v. 108) *χρυσέοις σὺν ὅπλοις*, also ähnlich wie im Leben. In der Polyxena des Sophokles erschien die *ψυχή* des Achilleus über dem Grabe (Longin. *π. ὕψ.* 15, 7) und sprach die Worte (fr. 469):

ἀκτὰς ἀπαίωνάς τε καὶ μελαμβαθεῖς
λιποῦσα λίμνης ἦλθον ἠχούσης γόους
Ἀχέροντος ὀξυπλῆγος ἄρσενας χοάς.

Höchst auffallend ist hier im Munde des Achilleus das Femininum *λιποῦσα*, das auf *ψυχή* oder *σκιά* geht, da doch sonst die Schat-

noch fraglich, ob diese Darstellung der Psyche auch für die des Eidolon angewandt worden sei, und die fragliche Figur nicht vielmehr ein Schmuck des Grabmals sei [94]).

Die auf diese Weise verkörperte Psyche wurde nun mit Eros in Verbindung gesetzt, und wie er als der Beseliger und als der Quäler der menschlichen Seele betrachtet wurde, faſste auch die bildende Kunst diesen Gegensatz auf. Natürlich muſsten ihre Darstellungen verschieden aufgefaſst werden, jenachdem Psyche unter dem Bilde des Schmetterlings oder als junges

---

ten, wie Polydoros in der Hekabe, und die Heroen in der Odyssee, von sich reden, als besäſsen sie noch ihre frühere leibhafte Persönlichkeit. Es ist deshalb sehr ungewiſs, wie man sich die Erscheinung des Achilleus bei Sophokles vorzustellen habe. Die Tragiker, welche häufig Eidola einführten, haben auf die Weise dieselben darzustellen, höchst wahrscheinlich Einfluſs gehabt; sie muſsten theils die Persönlichkeit charakterisiren, theils aber auch das Eidolon als solches auszeichnen. Dazu mochte oft die Verhüllung als ein passendes Mittel erscheinen, und wir sehen den Schatten der Klytaimnestra verhüllt auf einem von Feuerbach (Kunstbl. 1841 n. 84) bekannt gemachten Vasenbilde; wie derselbe auch auf einer Vase (R. Rochette M. J. 35) von R. Rochette (M. J. p. 194) und Gerhard (Apul. Vasenb. p. 29) in einer weiblichen verschleierten Gestalt erkannt wird, in welcher ich lieber die Pythia erkenne (Vasenb. p. 8). Auf den beiden Reliefs, welche den Mythos von Protesilaos und Laodameia vorstellen (mus. Pio Cl. V, 18; Millin gal. myth. 156, 561; M. J. d. J. III, 40 A), erscheint Protesilaos, wo er von seiner Gemahlin Abschied nimmt, und wo er ihr leibhaftig wiedergegeben wird, nur mit der Chlamys bekleidet, verhüllt dagegen, wo er ihr als Eidolon erscheint und wo er in die Unterwelt geführt wird. Mit Unrecht, wie auch Böttiger (Ideen II p. 386) bemerkt, erkannten Zoega (Bass. II p. 217) und Gerhard (Beschrbg. Roms II, 2 p. 256. Prodr. p. 251) in dieser verhüllten Figur eine Libitina. Verhüllt ist der Schatten ebenfalls auf dem Relief mus. Capit. IV, 29 vorgestellt, und auch auf einem Vasenbild (cat. Dur. 204) soll der Schatten als verschleierte Figur dargestellt sein; auf einem andern dagegen (Millin tomb. de Canose 7) erscheint das ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΙΗΤΟV in der gewöhnlichen Tracht Asiatischer Herrscher, ohne als Schattenbild bezeichnet zu sein. Es war natürlich, daſs die Vorstellungen in dieser Beziehung schwankend waren; so hält Charikleia bei Heliodoros (Aeth. I, 3) Seeräuber für Eidola der Gefallenen, weil sie schwarz und wild anzusehen sind (*μέλανας ἰδοῦσα τὴν χροιὰν καὶ τὴν ὄψιν αὐχμηρούς*). Ueber die larvae und *σκελετοί* s. Olfers üb. e. Grab bei Cumae p. 19 f.

94) So wurde nicht selten die Figur einer Sirene angewandt, Gerhard auserl. Vasenb. I p. 99 f.

Mädchen mit Schmetterlingsflügeln vorgestellt wurde. Was die erste anlangt, so bot schon die Knabengestalt des Eros eine Reihe von naiven Motiven dar, besonders aber wurde die Fackel, welche man ihm gewöhnlich als Waffe neben Pfeil und Bogen zutheilte [95], bedeutsam. Dafs die Nachtfalter dem Lichte zufliegen und an ihm sich verbrennen, was man so oft zu beobachten Gelegenheit hatte [96], führte sehr natürlich die Darstellung herbei, dafs Psyche durch die Fackel des Eros verbrannt wird, welche denn im verschiedensten Sinne ausgeführt und modificirt ist.

Wir sehen daher auf Kunstwerken, wie Eros den Schmetterling bald mit Fackel und Bogen verfolgt [97], bald ihn mit einem Netze [98] oder einer Leimruthe [99] zu fangen sucht. Wiederum steht er ruhig da und hat den bereits gefangenen Schmetterling [100] in der auf den Rücken gehaltenen Hand [101], oder steht an eine Säule gelehnt, und hält an einen Faden gebunden den Schmetterling hinter sich [102]. Man hat mit Beziehung auf nachher zu erwähnende Vorstellungen angenommen, Eros sei an die Säule gefesselt, oder gar er werde von Psyche in Gestalt des Schmetterlings angebunden. Das Letztere scheint mir nun völlig unannehmbar, vielmehr hält Eros den Schmetterling am Fa-

---

95) Tib. II, 1, 82 das. d. Ausll. vgl. Lachmann z. Propert. p. 126 f. Cornut. N. D. 25: *ἀναδίδοται δὲ καὶ λάμπας αὐτῷ πυροῦν δοκοῦντι τὰς ψυχάς.* Aristaen. epp. II, 7: *ὤλισθεν Ἔρως ἐπὶ τὴν ἐκείνης ψυχὴν αὐτῇ λαμπάδι καὶ τόξοις.*

96) Ael. h. an. XII, 8. Zenob. prov. V, 79 das. d. Ausll.

97) Auf einem Sardonyx bei Caylus rec. II, 86 und Köhler, description d'un vase de Sardonyx antique gravé en relief. Petersb. 1800, mir nur bekannt aus Böttigers Mittheilung (Ideen II p. 416 f.)

98) Gemme bei Lippert I, 829. Hirt Abh. 3. Ob wirklich antik? Müller (Arch. § 391, 9) führt noch an Tassie 43, 7064. impr. dell' inst. II, 45 und rechnet auch die Statuen des Eros hieher, welche ihn nach der gewöhnlichen Ansicht als Ballonschläger darstellen, dergleichen sich im Louvre (Bouillon III, 10, 6. Clarac mus. de sc. 282, 529), in Florenz (Maffei statue 40), in Wien finden.

99) Winckelmann pierr. grav. p. 156, 879. Tölken Beschrbg. p. 163, 710. Böttiger Ideen II p. 460.

100) Mus. Flor. I, 80, 4.

101) Mus. Flor. I, 76, 9. Gall. di Fir. V, 30, 1.

102) Winckelmann pierr. grav. p. 152, 852. 853. 854. Tölken Beschr. p. 161, 687. 88. 89. Der erste Stein ist Taf. 7, 5 abgebildet; ein ähnlicher mus. Flor. I, 79, 5. Vgl. Gerhard Prodrom. p. 261, 72.

den, der aber auch um die Säule geschlungen ist; dafs er selbst angebunden sei, ist möglich, und der weinerliche Ausdruck seines Gesichtes pafst dazu. Das eigenthümlich verzierte Capitäl der Säule verdient Beachtung, ein sehr ähnliches findet sich auf einem merkwürdigen, noch nicht mit Sicherheit erklärten Pompejanischen Wandgemälde [103]), wo man es für ein Grabmal hält. Das kindliche Spiel ist in einer andern Gemme [104]) hervorgehoben, wo Eros [105]) auf der Erde knieet, und in der Rechten einen Ball, mit der Linken frohlockend den gefangenen Schmetterling in die Höhe hält [106]). Allein ein Altar oder Pfeiler neben ihm, auf welchem ein Greif mit dem Rade, dem Symbol der Nemesis, sitzt, weist auf die tiefere Bedeutung des Spiels hin.

In eigenthümlicher Weise ist Eros, welcher den gefangenen Schmetterling hält, mit andern Figuren in Verbindung gebracht auf dem Relief eines Sarcophags [107]). Auf der Vorderseite steht in der Mitte Eros, der in der erhobenen Rechten den Schmetterling, in der gesenkten Linken einen Kantharos hält, zu seiner Linken ein Flügelloser Knabe mit einem Vogel in der Rechten und einer Traube [108]) in der Linken, zu seiner Rechten bringt ein nach Art der Opferdiener geschürzter Knabe ein Schwein herbei. Auch auf den Seitenflächen ist Eros vorgestellt, auf der einen wie er den Schmetterling über der Fackel hält, auf der

103) Mus. Borb. I, 32, vgl. O. Jahn spec. epigr. p. 64 f.

104) Mus. Flor. I, 81, 6, wo der Schmetterling für eine Blume versehen ist. Gall. di Fir. V, 29, 3.

105) Er scheint ohne Flügel zu sein, was vielleicht daher rührt, weil er von vorn gesehen wird; doch sind diese im Mus. Flor. angedeutet.

106) Auf einem Terracottarelief drückt Eros, mit halbem Leibe sichtbar, einen Schmetterling an seine Brust, Combe descr. of anc. terrac. 35, 73. Creuzer Abbild. 53, 3.

107) Mon. Matt. III, 60, 3. Die schlechte Abbildung ist ergänzt und berichtigt durch die Beschreibungen von Zoega (Abhdlgen p. 378 ff.) und Gerhard (Beschrbg. Roms II, 2 p. 252 ff.). Facius (Collectaneen p. 15) führt nach Stollberg (Reisen II p. 251) ein Basrelief aus der Villa Borghese an, wo ein Eros mit einem Schwein einem Eros mit einem Schmetterling gegenübersteht. Sollte das vorliegende gemeint sein?

108) Es ist wohl nur ein Versehen, wenn Gerhard (Prodrom. p. 261) sagt, er halte eine Maske als Symbol der Manen.

andern sich auf die umgekehrte Fackel lehnend. Gerhard[109]) erkennt hier einen Sterblichen, der zwei Todtengenien ein Opfer bringt, welche beide einem einzigen Gestorbenen angehören, Eros und Anteros entsprechend. Der verklärte Eros, der die Psyche wiedergefunden habe, vermöge dem Opfernden den Trank der Versöhnung zu spenden; der überwundene Anteros, welcher auf das schwächere und materiellere Princip zu beziehen sei, sei deshalb ungeflügelt, er halte den Vogel zur Andeutung der versöhnten Manen und die Traube als Symbol der bakchischen Vorbereitung, die er im Leben nicht versäumte. Ich gestehe, daſs mir die Grundlage dieser Deutung, die Auffassung des Eros als Genius der Verstorbenen, und seines Verhältnisses zum Anteros keineswegs fest begründet und nicht überall ganz klar erscheint[110]), und habe auch im Einzelnen noch manche Bedenken. So ist mir die Vorstellung von einem verklärten Eros, der die Psyche wiederfindet, eine ganz fremdartige, und ich bin nicht überzeugt, daſs der Vogel als ein Symbol der Manen[111]) und die Traube als das der Bacchischen Weihen gelten könne. Auch das Schwein weist nicht nothwendig auf Mysterien hin, was auch Welcker (zu Zoegas Abh. p. 378) annahm; denn obwohl es das Opferthier für die chthonischen Gottheiten so wie bei Weihungen und Reinigungen ist[112]), so kommt es doch auch andern Gottheiten zu, wie der Aphrodite[113]), an welche Bedeutung zu denken hier nahe genug liegt. Allein eine sichere Deutung dieses Reliefs vermag ich nicht zu geben[114]).

109) Gerhard Beschrbg. Roms II, 2 p. 253. Prodr. p. 262.

110) Gerhard hat sie im Prodromus Taf. XX ausführlich besprochen; vgl. unten p. 155 f.

111) Gerhard Prodrom. p. 262.

112) Arist. pac. 373 f. Acharn. 747 u. d. Ausll. Lobeck Aglaoph. p. 828. Preller Demet. u. Pers. p. 358.

113) Engel Kypros II p. 155 ff. An einen Gegensatz zwischen der reinen Taube und dem unreinen Schwein könnte man auch wohl denken (Cornut. N. D. 24).

114) Thiersch (Reisen p. 267) erwähnt ein Relief der Nanischen Sammlung (jetzt vielleicht in Berlin): „Ein Amor mit einem Schmetterlinge läuft einer Heuschrecke nach, die auf einer Aehre sitzt, offenbar eine Allegorie, deren Sinn ich nicht verstehe." Die Heuschrecke und verwandte Thiere spielten bei Zaubereien eine groſse

Eros bändigt dann den gefangenen Schmetterling, und wir sehen ihn auf einem Wagen fahren, vor welchem Schmetterlinge gespannt sind[115]), ja sogar mit denselben pflügen[116]). Die er-

Rolle (Plin. XXIX, 6, 39), man schrieb ihnen prophetische Kräfte zu, weshalb sie auch μάντις genannt wurden (Theocr. X, 18 das. sch. prov. app. I, 40. Hesych. s. v. μάντις), und behauptete, sie schadeten durch ihren Blick (schol. Theocr. X, 18. Hesych. s. v. κραυγή). Deshalb hatte Peisistratos an der Burg von Athen ein Heuschreckenähnliches Thier als καταχήνη aufgestellt, d. h. zur Abwehr bösen Zaubers (Hesych. s. v. καταχήνη, vgl. Lobeck Aglaoph. p. 970 ff.). Auf diesen Vorstellungen beruht es wohl, dafs so häufig Heuschrecken in verschiedenen menschlichen Thätigkeiten dargestellt werden, besonders auf Gemmen (mus. Flor. II, 96, 3; 6—9; Winckelmann pierr. grav. p. 555, 141—148. Tölken Beschrbg. p. 425 f. 333—344; Impr. d. inst. II, 93; 95); so wie sie auch auf Grabmonumenten sich finden (R. Rochette M. J. p. 251). Eine Heuschrecke auf einer Aehre sitzend ist nicht nur auf Gemmen (mus. Flor. II, 96, 9; Winckelmann pierr. grav. p. 155, 145. Tölken Beschrbg. p. 425, 333) dargestellt, sondern auch auf Münzen von Metapont (Nouv. Ann. pl. 11, 4; Millingen anc. coins 1, 21). Rathgeber (Ann. XV p. 46 ff.) hat diesen Typus vielleicht mit Recht auf das χρυσοῦν θέρος bezogen, welches die Metapontiner dem Apollon nach Delphi stifteten (Strab. VI p. 265. Eust. z. Dion. per. 368), obgleich ich die Vorstellung, welche er sich von demselben macht, nicht für richtig halten kann. Eine Münze mit diesem Typus zeigt auf der Vorderseite das Bild des Apollon Daphnephoros (R. Rochette mém. de numism. p. 43 ff. Taf. 3, 22. Müller Dor. I p 267), desselben Gottes, der Ungeziefer abwehrte, wie Pest und Krankheit (Müller Dor. I p. 287), und besonders als Heuschreckenvertilger unter dem Namen Parnopios verehrt wurde (Paus. I, 24, 8), und bei den Aiolern in Kleinasien einem Monat den Namen Πορνοπιών gegeben hatte (Strab. XIII p. 613. Bergk Beitr. z. Griech. Monatsk. p. 8). Deshalb möchte ich vermuthen, dafs auch der Monat Καλαμαιών (Hermann üb. Griech. Monatskunde p. 65) eine ähnliche Bedeutung gehabt habe (Hesych. s. v. κερκώπη. καλαμίς. Eust. p. 396, 2. 1181, 52). Vielleicht ist auf dem oben erwähnten Relief die Heuschrecke auf der Aehre ein Zauber abwehrendes Symbol. Es scheint aber als habe man Heuschrecke und Schmetterling einander gegenübergestellt; so findet man auch einen Schmetterling auf einer Aehre (Tölken Beschrbg. 427, 346), und auf einem Pompejanischen Wandgemälde (mus. Borb. VII, 5) sind einander gegenübergestellt eine Heuschrecke auf einem von einem Papagei gezogenen Wagen, und ein Schmetterling auf einem Wagen mit zwei Greifen.

115) Auf der oben angeführten Gemme bei Köhler; Gori gemmae astrif. I, 122. Böttiger kl. Schrr. II. Taf. 7, 1; Winckelmann pierr. grav. p. 157, 894—898. Tölken Beschrbg. p. 164, 718—722.

116) Bracci memorie I, suppl. 2, 2; Tassie cat. 43, 7132. Böttiger kl. Schr. II, Taf. 7, 2. Heyne Tibull. Titelvignette.

stere Vorstellung erklärt sich leicht aus dem auch bei Dichtern häufigen Bilde, dafs Eros der ἡνίοχος der Seelen sei [117]), wie man sich auch die Liebenden ja unter einem Joche vereinigt dachte [118]). Zur Erklärung der zweiten hat Böttiger (kl. Schrr. II p. 319 f.) wohl mit Recht an den bei den Alten so gewöhnlichen Vergleich der Ehe mit dem Ackerbau [119]) erinnert, obwohl sich nicht läugnen läfst, dafs es auch nur ein Scherz sein kann [120]), wie denn überhaupt dieser ganze Kreis von Vorstellungen der subjectiven Willkühr des Dichters und Künstlers und dadurch denn auch leider des Auslegers einen weiten Spielraum eröffnete.

Ungleich häufiger sind die Vorstellungen, wo Eros den gefangenen Schmetterling über seiner Fackel hält um ihn zu sengen [121]), mit welchen man das Epigramm des Meleagros [122]) vergleichen kann:

τὴν πυρὶ νηχομένην ψυχὴν ἂν πολλάκι καίῃς,
φεύξετ', Ἔρως· καὐτή, σχέτλι', ἔχει πτέρυγας.

---

117) Jacobs animm. in Eurip. p. 308. anth. Gr. I, 1 p. 17.

118) Theocr. XII, 15. Horat. c. III, 9, 18 das. d. Ausll.

119) O. Jahn üb. Göthes Iphigenia p. 43 f.

120) Mosch. id. VII. Tib. II, 3, 4. Nonn. VII, 3. Heyne z. Tibull. Th. II p. 411.

121) Auf Sarcophagen, wie dem oben erwähnten ehemals in der Villa Maffei befindlichen (Gerhard Beschreibung Roms II, 2 p. 254. vgl. Winckelmann Werke II p. 557) und Gemmen z. B. Winckelmann pierr. grav. p. 156, 888. Tölken Beschrbg. p. 162, 703, wo n. 702. 704—707 ähnliche Vorstellungen angeführt sind. Andere erwähnt Böttiger Ideen II p. 461 f., der darauf aufmerksam macht, wie viel moderne Gemmen unter denselben sich befinden.

122) Anall. I p. 18, 59. Anth. Pal. V, 57 vgl. Gräfe z. Meleag. p. 91 ff. Auch das andere Gedicht des Meleagros (Anall. I p. 18, 58. Anth. Pal. XII, 132) gehört hieher:

Οὔ σοι ταῦτ' ἐβόων, ψυχή, καὶ Κύπριν ἁλώσει,
ὦ δυσέρως, ἰξῷ πυκνὰ προσιπταμένη;
οὐκ ἐβόων; εἷλέν σε πάγη· τί μάτην ἐνὶ δεσμοῖς
σπαίρεις; αὐτὸς Ἔρως τὰ πτερά σου δέδεκεν,
καὶ σ' ἐπὶ πῦρ ἔστησε, μύροις δ' ἔρρανε λιπόπνουν,
δῶκε δὲ διψώσῃ δάκρυα θερμὰ πιεῖν.
ὦ ψυχὴ βαρύμοχθε, σὺ δ' ἄρτι μὲν ἐκ πυρὸς αἴθῃ,
ἄρτι δ' ἀναψύχεις πνεῦμ' ἀναλεξαμένη.

Ein Gegenstück ist das Epigramm des Poseidippos (Anall. II p. 48, 9. anth. Pal. XII, 98).

Auf einer Gemme [123]) steht dem Eros, welcher den Schmetterling über der Fackel hält, ein anderer gegenüber, welcher einen Hund an der Leine hat [124]). Da auf andern Gemmen Eros mit einem Jagdhunde den Schmetterling hetzt [125]), auch neben dem von Schmetterlingen gezogenen Wagen des Eros ein Hund nebenher läuft [126]), so hat dieser auch hier nichts auffallendes. Man kann also annehmen, dafs beide Eroten gemeinsam auf Psyche Jagd gemacht haben, welche nun von dem einen verbrannt wird, während der andere zusieht. Allein es ist auch möglich, dafs die beiden Eroten im Gegensatze zu einander zu denken sind [127]), und dann müfsten der Schmetterling und der Hund diesen Gegensatz andeuten; ich weifs nicht, ob man den Hund als eine Bezeichnung der sinnlichen Liebe [128]) auffassen darf, welche gebunden gehalten wird, während Psyche an der Fackel verbrennt [129]).

---

123) Taf. 7, 4. Winckelmann pierr. grav. p. 157, 891. Tölken Beschr. p. 163, 708.

124) Es ist gewifs dieselbe Gemme, welche Gerhard (Prodr. p. 263E) nach Tassie cat. 7089 anführt, aber statt des Hundes eine Hirschkuh erkennt. Die Abbildung zeigt, dafs trotz des etwas auffallenden Kopfes nur ein Hund dargestellt sein kann. Damit fällt die Möglichkeit von Gerhards Erklärung, die mir freilich an sich nicht wahrscheinlich ist; er nimmt nämlich eine Verkleidung der Psyche in den Mythos der Iphigeneia an. Die Vorstellungen aber, auf welche er sich beruft, sind, wie sich zeigen wird, von ganz anderer Art.

125) Winckelmann pierr. grav. p. 156, 880. Tölken Beschrbg. p. 163, 710. Eros mit einem Jagdhund ohne den Schmetterling, mus. Flor. I, 76, 4; 6.

126) Tassie cat. 7127.

127) An einem Kampf zwischen Eros und Anteros um den Schmetterling, welchen Böttiger (Ideen II p. 459 f.) auf einer Gemme bei Lippert Suppl. I, 449 erkennt, ist hier nicht zu denken.

128) Vgl. Hesych. κύων δηλοῖ καὶ τὸ ἀνδρεῖον μόριον. Jacobs animm. anth. Gr. II, 2 p. 286. Meineke frr. com. gr. IV p. 642. Nach Eustath. p. 1821, 53 bedeutet κύων auch die weibliche Schaam, vgl. Meineke a. a. O. p. 630. Die hitzige Brunst der Hunde ist bekannt.

129) Der unter den Figuren befindliche Phallos scheint mir mit der Vorstellung selbst nicht in Verbindung zu stehen, sondern ein Unheil abwehrendes Zeichen für den Besitzer zu sein. Es ist bekannt, dafs sowohl die Gestalt des Priapos (Diod. Sic. IV, 6), als auch der Phallos (Augustin. C. D. VII, 21) gegen Unheil und Verzauberung schützte. Daher man ihn nicht nur als Amulet trug (z. Pers. p. 186 vgl. p. 127), sondern auch allenthalben als προ-

Ungleich bedeutsamer ist die Vorstellung des berühmten, wie mir scheint, noch nicht mit Sicherheit erklärten Chigischen Kraters [130]). Auf der einen Seite desselben, welche hieher ge-

---

βασκάνιον (Pollux VII, 24, 108; gloss. vett. s. v. *mutonium προβασκάνιον Λουκίλλιος*. Plut. symp. V, 7, 3 p. 681 F. Wesseling z. Diod. I p. 252, 58 vgl. Lobeck Agl. p. 970 ff.) anbrachte. So findet man den Phallos an Stadtmauern (Dodwell views 92. Micali storia 13, a. Bronzi d'Ercol. II p. 393. Ann. I p. 65. IV p. 247 ff. Nibby analisi I p. 546), an Amphitheatern (Millin voy. d. le midi IV p. 222 f.), Wasserleitungen (Millin a. a. O. IV p. 209), Grabmälern (C. J. 1409. R. Rochette ant. chrét. III p. 99. Rofs Ann. XIII p. 19. 24), in und an Privathäusern (Plin. XIX, 4, 19. Bull. 1834 p. 35. 1835 p. 126. 1841 p. 117). Nicht selten sind noch Inschriften dabei, wie auf dem bekannten Pompejanischen Relief (Arditi il fascino. Neap. 1825 cab. secr. 9, 2):

HIC HABITAT FELICITAS

deren Bedeutung durch die ganz ähnliche auf dem Salzburger Mosaik (Bull. 1841 p. 125):

HIC HABITAT
NIHIL INTERET MALI

völlig aufgeklärt wird, womit wiederum die Inschrift an einem Hause (Diog. L. VI, 39): *Μηδὲν εἰσίτω κακόν*, oder wie sie vollständiger lautet (Clem. Alex. strom. VII p. 302. Theodoret. VI p. 88): *Ὁ τοῦ Διὸς παῖς Καλλίνικος Ἡρακλῆς ἐνθάδε κατοικεῖ· μηδὲν εἰσίτω κακὸν* zusammenzustellen ist (Avellino descr. di una casa Pompejana [Neap. 1837] p. 3). Die Inschrift ΤΟΙΣ ΦΙΛΟΙΣ neben einem grofsen Phallos an einer Mauer in Thera (C. J. 2476 b. M. J. d. J. III, 26, 8) möchte ich nicht mit Braun (Ann. XIII p. 19) als einen Euphemismus für *τοῖς ἐχθροῖς*, sondern als einen wohlgemeinten Zuruf fassen. Ebenso scheint mir auf dem Relief von Akrai (Judica ant. di Acre 16, 3) die Inschrift ΚΑΙ CY neben einem geflügelten Phallos nach der Analogie unzähliger Grabschriften, in welchen ET TV, ET TV VALE, ΚΑΙ ΣΥ ΧΑΙΡΕ vorkommt (Buonarruoti vetri p. 136. Hultmann misc. epigr. p. 465 ff. Labus int. vari mon. scop. in Brescia p. 92 ff. Osann Z. f. AW. 1837 p. 471), vielmehr als ein freundlicher Grufs zu erklären zu sein, als mit Panofka (Hyperb. Röm. Stud. p. 317) für einen Fluch: *Auch du geh zum Henker!* zu nehmen (vgl. spec. epigr. p. 141 f.). Die ähnliche Erklärung der Inschrift ΤΗΔΕ neben einem Phallos auf einer Gemme (Winckelmann pierr. grav. p. 266, 1653), welche Panofka (a. a. O.) vorschlug, ist wegfällig geworden durch Tölkens Bemerkung (Beschrbg. p. 212, 1169) dafs dort vielmehr ΗΔΕ neben dem Zeichen ♂ eingegraben ist. Dagegen ist die Inschrift ΕΡΡΕ neben phallischen Vorstellungen auf einem Mosaik (Hyperb. Röm. Stud. p. 139) eine Verwünschung. Immer aber bleibt die Bedeutung des Schutzes gegen Unheil und Bezauberung.

130) Guattani M. J. 1784 Marzo t. II. III. Visconti opp. var. I, 8. Zoega Abth. Taf. 5, 13. Creuzer Abbild. Taf. 37. Die hiehergehörige

hört, steht Eros auf einer niedrigen Basis, an welche die lodernde Fackel angelehnt ist; er hält mit der Rechten den Schmetterling bei den Flügeln über die Flamme, und wendet sich weinend ab, indem er mit der Linken sich die Thränen abwischt. Ihm zur Rechten steht Nemesis, den Apfelzweig in der Linken haltend [131]), der rechte Arm ist im Ellbogen im spitzen Winkel gebogen [132]) und mit der Hand lüftet sie den Busen ihres Gewandes [133]). Auf der andern Seite steht Elpis, in der erhobenen Rechte die Blume haltend [134]), die gesenkte Linke hält einen Zweig und es ist deshalb nicht ganz klar, ob sie ihr Gewand anfafst [135]). Beide Gottheiten werden auch sonst verbunden [136]), namentlich in der Liebe walten beide mächtig, jene das

---

Seite ist auch abgebildet bei Hirt Bilderb. p. 103. Abh. d. Berl. Ak. 8. Moses vases 41.

131) Paus. I, 33, 3: ταῖς δὲ χερσὶν ἔχει τῇ μὲν κλάδον μηλέας, τῇ δεξιᾷ δὲ φιάλην, von der Rhamnusischen Statue, vgl. Zoega Abh. p. 50 f.

132) Vgl. Anthol. Pal. II p. 693, 223; 224. Spanheim z. Call. h. Del. 107. Zoega Abh. p. 52 f.

133) Dies scheint mit der Sitte in Verbindung zu stehen, dafs man um die üblen Folgen eines zu grofsen Glücks oder einer zu grofsen Kühnheit abzuwenden sich selbst in den Busen spuckte (Ausll. z. Theocr. VI, 39. Jacobs anim. anth. Gr. II, 3 p. 112. Ast z. Theophr. p. 154. Becker Charikles II p. 108 ff. O. Jahn z. Pers. p. 126), wobei man mit den Worten προσκυνῶ Ἀδράστειαν (Zoega Abh. p. 45) Nemesis zu versöhnen suchte.

134) Nach Uhden (Wolf u. Buttmann Mus. I p. 550) eine Lilie, nach der gewöhnlichen Meinung eine Granatblüthe.

135) Nach Gerhard (Prodrom. p. 203) ist diese Gewandbewegung bei Darstellungen der Elpis unerläfslich, Uhden (a. a. O.) hält die Blume für das Charakteristische. Ueber diese Vorstellungsweise, welche der Aphrodite und der Elpis gemein ist, s. E. Q. Visconti mus. Pio Cl. IV, 8. F. A. Visconti mus. Chiar. I, 20. P. E. Visconti atti dell' acad. arch. Rom. IV p. 303 ff.

136) So sind auf den Seitenflächen einer Ara in Florenz (Gruter 973, 2. Beger spicil. p. 84. Uhden a. a. O. p. 552 ff. Inghirami mon. Etr. III p. 201) mit der von Visconti (mus. Pio Cl. IV p. 96) richtig erklärten Inschrift

Θ Η
ΕΛΠΙΔΙ ΕΩΟΣ
ΚΑΙ ΚΗΝΣΩ
ΡΕΙΝΑ ΤΕΙΜΙ
ѠΙΤΑΤΗΙ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΑ
ΑΝΕΘΗΚΑΝ

Ueberschreiten des Maafses, namentlich in dem seiner Schönheit sich bewufsten Uebermuth oder in übertriebener Strenge zu strafen, diese auch den Unglücklichen und Verschmäheten mit Muth und Trost zu erfüllen [137]). Daher sind beide auch mit Recht da zugegen, wo die Qual, welche die Seele durch die Liebe zu erdulden hat, als eine Handlung des Eros dargestellt wird [138]). Dafs aber Eros, der so oft als ein übermüthiger, schadenfroher Peiniger vorgestellt wird, hier selbst trauert, kann nicht befrem-

---

Nemesis und Elpis vorgestellt. Auch hat Welcker (z. Zoegas Abh. p. 392) bereits das Epigramm (Anall. III p. 173, 117. Anth. Pal. IX, 146) verglichen:

Ἐλπίδα καὶ Νέμεσιν εὔνους παρὰ βωμὸν ἔτευξα·
τὴν μὲν ἵν' ἐλπίζῃς, τὴν δ' ἵνα μηδὲν ἔχῃς.

137) Paus. I, 33, 6: ἐπιφαίνεσθαι γὰρ τὴν θεὸν μάλιστα ἐπὶ τοῖς ἐρᾶν ἐθέλουσιν, von der Nemesis. Vgl. Anth. Pal. XII, 140. 141. 229. Dasselbe gilt von der der Nemesis gegenüberstehenden Hybris.

138) Die hier angenommene erotische Bedeutung ist im Wesentlichen übereinstimmend mit Welckers Erklärung (z. Zoegas Abh. p. 389 ff.). Abweichende Erklärungen beruhen zum Theil auf der Deutung der anderen Seite des Gefäfses. Neben einer Ionischen Säule steht eine nackte Frau, welche sich mit der Linken gegen dieselbe stützt, und mit der Rechten den etwas emporgehobenen Fufs berührt, als wollte sie die Periskelis abnehmen; hinter ihr ist auf einem Baume ein Priaposidol. Ihr gegenüber sitzt eine ebenfalls nackte Frau auf einem Felsstück und bietet ihr eine Schale, oder einen ähnlichen Gegenstand dar; hinter derselben steht ein Satyr mit Pardelhaut und Keule, der mit der ausgestreckten Rechten lachend auf das Priaposbild hinweist. Visconti (opp. var. I p. 120), welchem Böttiger (Ideen II p. 488) beistimmt, glaubte hier eine Scene Bakchischer Mysterien zu erkennen, und erklärte Eros für den Genius des Todes, indem er den Krater für das Aschengefäfs einer früh verstorbenen, in die Mysterien eingeweihten Jungfrau hielt. Beziehung auf Mysterien, wenn auch in anderer Weise, nahm auch Gerhard an (Venere Proserpina p. 29 ff. Beschrbg. Roms II, 2 p. 102). Zoega (Abh. p. 52. 88. 386 ff.), welchem Creuzer (Abb. z. Symb. p. 24 f.) folgt, erkannte Aphrodite verwundet am Grabe des Adonis, und in der andern Vorstellung die Reinigung der Psyche. Mir scheint die Deutung auf Aphrodite, welche auch Welcker (a. a. O. p 392 f.) billigt, sehr unsicher, und ich kann nur eine Schmückungsscene Bakchischer Frauen dargestellt finden, ohne eine Spur von Mysterien. Der Gegensatz dieser derben Sinnlichkeit gegen die ernste Liebesqual der Psyche scheint mir so verständlich als passend, und Eros, sowohl allein, als mit Psyche vereint, werden wir auch sonst mit Bakchischen Vorstellungen verbunden sehen. Müller (Arch. § 398, 4) deutet eine ähnliche Erklärung an, nur hält er die Vorstellung von Prüfungen der Seele fest,

den, weil er, obgleich als der Urheber des Zustandes betrachtet, in welchem die liebende Seele sich befindet, doch auch diesen Zustand selbst repräsentirt, selbst also von ihm ergriffen gedacht wird [139]).

Ein neuer Umstand zeigt sich auf einem merkwürdigen Monument [140]) im Museo Pio Clementino [141]). Die Vorderseite desselben bietet die oft wiederholte Vorstellung dar, welche man früher das Gastmahl des Trimalchio benannte, in neuerer Zeit als den Besuch des bärtigen, von den Genossen seines Thiasos umgebenen Dionysos bei Ikarios oder einem andern begünstigten Sterblichen auffafst [142]). Auf den Queerseiten sind Scenen ländlichen Lebens vorgestellt, neben einer Bildsäule des Herakles ein Satyr und eine Nymphe mit einem säugenden Hirschkalb, und ein alter Hirt, welcher neben einem Idol der Elpis sitzt und eine Ziege melkt, vor der ein Mädchen steht. Auf der Rückseite sieht man zwei weinende Eroten, welche mit abgewandtem Gesicht einen Schmetterling bei den Flügeln über zwei

---

139) Hieher gehören die Vorstellungen eines Elfenbeinreliefs im collegio Romano (Zoega Abh. p. 377), wo eine sitzende halbnackte Frau mit dem ihr gegenüberstehenden Eros einen Schmetterling über der Flamme eines Heerdes hält; sowie einer Gemme (Zoega Abh. Taf. 3, 11), wo der Schmetterling über der Fackel einer sitzenden halbnackten Frau schwebt. Welcker (z. Zoegas Abh. p. 377f.), welcher die Reinigung der Seele durch die Flamme dargestellt glaubte, nannte die Frau Hosia, Gerhard (Prodrom. p. 252) erklärte sie für eine hülfreiche Libitina. Ich sehe keinen Grund, aus dem Kreise erotischer Vorstellungen herauszugehen. Dafs Aphrodite, so gut wie Eros, der Seele die Qualen der Liebe zufügt, ist bekannt, auch ihr werden Pfeile und Fackel beigelegt, wie bei Juvenalis (VI, 138):

Nec Veneris pharetris macer est aut lampade fervet,

und man kann deshalb mit Recht Aphrodite erkennen, welche den Schmetterling sengt. Auf einer anderen Gemme (mus. Flor. I, 80, 8) hält Aphrodite den Schmetterling in der Hand, nach welchem der vor ihr stehende Eros mit der Linken greift, während er in der Rechten die Fackel hält.

140) Auch die Form desselben ist ungewöhnlich. Es ist länglich viereckig, sehr niedrig und ruht auf vier Füfsen in Chimairengestalt; Visconti und Zoega hielten es für einen Untersatz einer Gluthpfanne, Gerhard für einen Altar.

141) Mus. Pio Cl. IV, 25. Zoega Abh. Taf. 3, 7—10. Taf. 4, 9.

142) S. Excurs IV.

lodernden Fackeln halten, die an ein Feuerfaſs gelehnt sind. Links läſst eine Kentaurin, in der Linken einen Thyrsos, sich aufs Knie nieder, und bietet einer mit Nebris und Fackel versehenen Bakchantin die Hand, welche von ihrem Rücken herabzusteigen im Begriff ist; rechts eilt ein Kentaur herbei, die Keule in der Rechten, auf dessen Rücken mit untergebreiteter Pardelhaut ein Satyr[143]) reitet, der die Leier spielt.

So verschieden auch die Ansichten über diese letzte Vorstellung und ihren Zusammenhang mit den übrigen sind, so ist man doch ziemlich allgemein der Meinung, daſs diese Darstellungen sich auf Mysterien beziehen. Wenn ich dieses bestreite, so geschieht es in der Ueberzeugung, daſs in der Kunsterklärung mit den Mysterien auch nach Lobecks Untersuchungen noch immer ein gefährlicher Miſsbrauch getrieben wird, und daſs in dieser Hinsicht die äuſserste Strenge anzuwenden ist. Da wir von dem Inhalt der Mysterien so wenig wissen, so darf man nicht einen dunklen Gegenstand durch einen ebenso dunklen aufklären wollen. Sehr häufig aber wird es sich finden, daſs man die Vorstellungen, welche man aus Kunstwerken von schwieriger und zweifelhafter Deutung gewonnen zu haben glaubt, als die in Mysterien geltenden angenommen hat ohne irgend einen haltbaren Beweis, vielmehr diese Annahme als einen Beweis benutzt hat, der für weitgreifende Combinationen zur Stütze hat dienen müssen. Um so mehr ist hier also die schärfste Aufmerksamkeit auf jede Position nöthig, wenn man nicht den Schein eines zusammenhängenden Wissens, das in der That ein haltloses ist, der klaren Einsicht in die Grenzen dessen, was erkannt und bewiesen werden kann, vorzieht.

Visconti (mus. Pio Cl. IV p. 180) erklärte die beiden geflügelten Knaben für Todesgötter, welche den Schmetterling als das Symbol des Lebens verbrennen; die Gegenwart der Kentauren und Bakchanten deute entweder darauf hin, daſs derjenige, dessen Tod gefeiert werde, in die Mysterien eingeweiht gewesen sei, oder daſs auch auf ein genuſsreiches Leben der Tod folge.

[143]) Zoega versichert, daſs diese Figur thierische Ohren und einen zottigen Schwanz habe (Abh. p. 365), und ich sehe keinen Grund, weshalb Gerhard (Beschrbg. Roms II, 2 p. 101) dies bezweifelt.

Gegen diese Erklärung hat Zoega (Abh. p. 83 f.) mit vollem Recht eingewandt, dafs die Verdoppelung des Todesgottes sich gar nicht rechtfertigen lasse, und dafs der Tod nicht ausgedrückt werden könne durch das Verbrennen des Schmetterlings (a. a. O. p. 80). In der That bezeichnet dieser ja nicht den Theil des Menschen, welcher durch den Tod vernichtet wird, sondern ist dem leblosen Körper, welchen er verläfst, entgegengesetzt[144]). Zum Theil treffen diese Einwendungen auch Böttigers (Ideen II p. 487 f.) Erklärung, welche von der Viscontischen ausgeht. Er bezieht die Vorstellung auf den Tod eines δυσέρως, der durch Liebe starb, und dessen Psyche durch Eros und Anteros verbrannt werde, und sieht in der Gegenwart der Kentauren, die er auch auf Bakchische Weihen bezieht (vgl. a. a. O. p. 517), einen Beweis, dafs die Scene ins Todtenreich gehöre. Dies Letztere macht aber eine neue Schwierigkeit, denn wie kann die Handlung des Tödtens ins Todtenreich versetzt werden?

Zoega (Abh. p. 81) erkannte in unserer Vorstellung „die Seele, welche im Streit der widersprechenden Leidenschaften zerstört und verzehrt wird, bis sie durch diese selben Flammen gereinigt und gestählt zum stillen Elysium übergeht, dessen Wonne zu geniefsen die Weihungen den Menschen vorbereiten, wie die Iakchische Laute die Ungeheuer des Forstes zähmt und der Wink der Daducha die Schwestern der Kentauren lenkt." [145]) Welcker (z. Zoegas Abh. p. 375 ff.) bemerkt dagegen, die zu Grunde liegende Vorstellung von einer Läuterung der Seele durch widerstreitende Leidenschaften sei den Alten fremd, welche auch

144) Auf dem Capitolinischen Sarcophag tritt diese Bedeutung klar hervor. Athene setzt dem Menschen des Prometheus den Schmetterling auf das Haupt, um ihn zu beleben, und wiederum schwebt er über dem Leichnam des entseelten; aber ohne nähere Beziehung zu Eros. Denn diesem ist Psyche in Gestalt eines Mädchens mit Schmetterlingsflügeln auf diesem Relief gesellt, wovon unten.

145) Zoega brachte die Vorstellungen der vier Seiten miteinander in Verbindung, indem er in den mit der Hindin scherzenden Satyr und Nymphe die Unschuld des Naturlebens, in den Hirten die Mühseligkeit des Landlebens, in dem Besuche des Dionysos die Belustigungen und Genüsse des Stadtlebens erkannte, denen die Aussicht auf das bessere, jenseitige Leben der Eingeweihten gegenübergestellt sei. Ich kann mich nicht überzeugen, dafs diese Auffassung dem antiken Geist gemäfs sei.

keine Fackel der Leidenschaft, sondern nur des Eros gekannt haben. Welcker selbst erkennt zwar auch eine Läuterung an, aber in dem Sinne, dafs durch das Feuer das Niedrige verzehrt, und der geistige Mensch hergestellt werde, eine Vorstellung, welche besonders den Mysterien zuzuschreiben sei. Diese Läuterung geschehe im Hades[146]), wo auch die Kentauren sich befinden[147]), welche den Eingeweihten dienen, und werde durch Genien vorgenommen, welche man nicht als Todesgenien betrachten dürfe, sondern als den Ausdruck der in den Mysterien geläufigen Idee von der Einheit der gedoppelten und äufserlich streitenden Erscheinung in der Natur wie im Leben. Gerhard, welcher im Wesentlichen dieser Deutung folgt, suchte namentlich die Bedeutung der Flügelknaben, welche als Genien nur unbestimmt und schwankend bezeichnet sind, schärfer zu bestimmen. Er fafst sie als Eros und Anteros, aber wie ihm Eros, im Gegensatz gegen die Psyche, der persönliche Genius des Menschen ist, so wird der Kampf im Innern des Menschen durch die streitenden Brüder Eros und Anteros personificirt. „Wenn Eros von der Psyche scheidet, ist auch der Kampf mit dem Anteros geendet: ein Kampf, der die Sterblichen, dieweil sie leben, nie zur Ruhe gelangen läfst"[148]); oder: „Es ist die Doppeltheit des im Leben mit sich selbst uneinigen Genius, die mit dem Tode schwindet, aber vor der Trennung des eigenen im Kampfe bestehenden Lebens die Läuterung der Psyche beginnt."[149]) Ich gestehe, dafs es bei dieser Voraussetzung[150])

---

146) Vergil. Aen. VI, 741 f.:
aliis sub gurgite vasto
infectum eluitur scelus aut exuritur igni.

147) Vergilius (Aen. VI, 286) stellt mit andern Ungeheuern auch die Kentauren an den Eingang der Unterwelt. Dafs dieses eine viel ältere Vorstellung sei, kann aus Aristophanes, auf welchen Heyne und Welcker sich berufen, gewifs nicht gefolgert werden; denn die Empusa, welche in den Fröschen am Eingang des Hades erscheint, ist ja eine ganz andere Art von Ungethümen, als Kentauren, Gorgonen, Harpyien u. s. w., welche Vergilius zusammenstellt.

148) Gerhard Prodrom. p. 247.

149) Gerhard Beschrbg. Roms II, 2 p. 100.

150) Die nähere Entwickelung s. bei Gerhard Beschrbg. Roms I p. 323 f. II, 2 p. 99 ff. 253. Prodr. p. 246 f. 262 ff.

mir nicht begreiflich ist, wie diese Läuterung „gleichsam eine Bestattung der Psyche durch ihren Amor, der Seele durch ihren Genius" im Hades geschehen könne, denn nach dem Tode trennt sich ja Eros von der Psyche, hört der Kampf des Eros und des Anteros ja auf, wie können sie denn noch mit der Psyche in den Hades hinabsteigen und sie dort dann mit ihren Fackeln läutern? Der angeführten Stelle des Vergilius liegt auch eine ganz andere Vorstellung zum Grunde, er läfst wohl den Abgeschiedenen ihre Makel durch Feuer ausgebrannt werden, aber er sagt nicht, dafs der Genius der Läuternde sei. Und dieser könnte es doch auch nur während des Lebens thun, was denn aber im Wesentlichen auf Zoegas Ansicht zurückführen würde. Ein neues Bedenken finde ich gegen Gerhards Deutung, dafs der Kentaur den leyerspielenden Jüngling als einen geläuterten Abgeschiedenen weiterführe, während die Frau, welche von der Kentaurin abzusteigen bereit sei, ein der persönlichen Psyche gleichbedeutendes Schattengebilde sei, welches die Feuerläuterung gleicherweise erfahren solle. Ich sehe nicht, wodurch diese Verwirrung der Vorstellungen gerechtfertigt werden könne. Psyche wäre einmal als Schmetterling dargestellt, und daneben unter dem Bilde einer Bakchantin, ohne irgend ein bestimmendes Kennzeichen[151]); soll etwa diese von Eros und Anteros in derselben Weise, wie wir es beim Schmetterling sehen, durch Verbrennen geläutert werden? Eros und Anteros, wenn sie persönliche Genien sind, können doch nur ihre Psyche läutern, nicht auch die neu hinzukommende; und ein leyerspielender Satyr[152]) soll einen geläuterten Abgeschiedenen darstellen? wie können doch diese in anderem Sinne gewöhnlichen Vorstellungen hier in so ganz verschiedener Bedeutung genommen werden? Ich will die Schwierigkeiten nicht noch mehr häufen, um so weniger als mir, wie schon bemerkt, die zu Grunde liegende Vorstellung von Eros und Anteros als dem Doppelgenius nicht

[151]) Die Vorstellungen, wo Eros und Psyche auf Kentauren reiten, von denen später die Rede sein wird, können dafür schon deshalb nicht angeführt werden, weil beide dann stets deutlich charakterisirt sind.

[152]) Wie schon bemerkt, hebt Zoega dies ausdrücklich hervor.

hinreichend begründet zu sein scheint[153]). Dafs sie den Mysterien angehöre, ist völlig unerwiesen, und es scheint auch hier eingetreten zu sein, dafs dasjenige, was man als den geistigen Gehalt von Kunstvorstellungen oder mythischen Traditionen ermittelt zu haben glaubt, als der Inhalt von Mysterien betrachtet wird, was doch nur eine willkührliche Voraussetzung ist.

Die Vorstellung von der läuternden Kraft des Feuers ist in nicht wenigen Sagen[154]) und Gebräuchen[155]) ausgedrückt, und

---

153) Gerhard sagt freilich (Prodr. p. 264): „Wer die somit nachgewiesene Unterscheidung jener beiden einander ergänzenden Seiten des menschlichen Genius in der Fülle unseres Bildervorraths noch für zweifelhaft hält, dem würden die Zeugnisse vermuthlich ebenso verloren sein, wenn sie auch wirklich geschrieben stünden." Ich glaube doch nicht; denn manches können Kunstvorstellungen wohl vermuthen lassen, aber nicht beweisen, und grade in solchen Fällen ist der Erklärer der gröfsten Gefahr ausgesetzt, in das Kunstwerk etwas hineinzutragen, was nicht darin liegt. Um so mehr mufs er sich hüten, seine Vermuthung auch für erwiesen zu halten, um nicht auf unsicherem Grunde fortzubauen. Im vorliegenden Fall ist der Gegensatz zwischen Eros und Anteros unzweifelhaft, obwohl nicht alle von Gerhard angeführten Beispiele sicher sind, aber dafs durch sie der doppelte Genius vorgestellt werde ist blofs vermuthet, und hier würde erst ein bestimmtes Zeugnifs volle Gewifsheit geben. Da nun die Uebereinstimmung mit Mysterienlehren auch nur vorausgesetzt ist, so können diese beiden Annahmen einander keine feste Stütze gewähren.

154) Wie von Demeter und Demophon (Welcker Ztschr. p. 126 ff.), Thetis und ihren Kindern.

155) Solche finden sich bei allen Völkern, bei den Römern z. B. die Palilien (z. Pers. p. 97 f.), bei den Deutschen (Grimm Deutsche Myth. p. 355 f.). Von Griechischen Gebräuchen sind die Amphidromia zu erwähnen (Böttiger Anmerk. I p. 56 f. Becker Charikl. I p. 20), welche Welcker (Nachtr. p. 122 neuest. Zuwachs p. 16 f.) auf einem Terracottarelief (Winckelmann M. J. 53. Combe anc. terrac. 24, 44. Millin gal. myth. 67, 232. Panofka Bilder ant. Leb. 1, 1) erkannt hat. Gerhard (auserl. Vasenb. 69. 70, 5. I p. 196) glaubt denselben Gegenstand auf einem Vasenbilde vorgestellt zu sehen. In der Mitte desselben steht über einem lodernden Feuer ein Dreifufs mit einem Kessel, aus dem ein Knabe herauszuspringen im Begriff ist, zu beiden Seiten sitzt auf einem Sessel eine ins Gewand gehüllte Frau und hinter jeder steht ein bärtiger Mann im Mantel mit einem Knotenstock. Mit den Amphidromien finde ich hier gar keine Uebereinstimmung, deren Gebrauch darin bestand, dafs das Kind im Lauf um den Heerd getragen wurde, auch geschah das schon am fünften oder siebenten Tage nach der Geburt, und hier ist ein schon herangewachsner Knabe vorgestellt. Ueberhaupt scheint es mir nicht annehmbar, dafs man ein Kind

wird auch in der Weise ausgesprochen, dafs das Feuer die unedlen, sterblichen Theile verzehrt und die edleren von diesen befreit [156]). Auch wird ausdrücklich bezeugt, dafs in den Bakchischen Mysterien die Feuerläuterung ein Symbol der Reinigung der Seele gewesen sei [157]). In unserer Vorstellung eine solche Läuterung zu erkennen [158]) hindern mich die Flügelknaben, für welche ich keine Deutung finde. Denn der „Genius der Mysterien", mit welchem man eine Zeitlang so freigebig war, ohne dafs meines Wissens Jemand klar gemacht hätte, was man sich unter demselben vorzustellen hätte, ist eine zu unge-

---

in einem Kessel übers Feuer gesetzt habe, um es zu läutern. An Demophon ist nicht zu denken, weil Demeter ihn nach der Sage unmittelbar im Feuer brennt, und der Vers des Euphorion (Meineke anall. Alex. p. 49 f.):

Ἐν πυρὶ Βάκχον δῖον ὑπὲρ φιάλης ἐβάλοντο

gehört deshalb nicht hieher, weil die Sage nur berichtet, dafs die Titanen den zerstückten Dionysos in den Kessel gethan, nicht dafs er aus demselben wieder belebt hervorgegangen sei. Am wahrscheinlichsten ist es, mit dem D. de Luynes (N. Ann. II p. 251) die Darstellung des Verjüngungsprocesses erkennen, welchen Medeia mit Jason oder Aison vornahm (Böttiger Vasengem. II p. 186 f. Müller Orchom. p. 262 f. Gerhard auserl. Vasenb. III p. 28 f.). Häufiger sind die Vorstellungen, wo Medeia vor Pelias an einem Bocke die Probe macht; und eine derselbe, welche Gerhard (a. a. O.) nicht angeführt hat (Judica antich. di Acre 20, 1) beseitigt auch den Zweifel, welchen Gerhard gegen jede mythische Deutung unserer Vorstellung ausgesprochen hat, dafs nämlich die Nebenfiguren einer bestimmten Charakteristick entbehren. Dies ist aber auf Vasenbildern von alterthümlicher, ziemlich roher und flüchtiger Zeichnung nicht unerhört, und auf dem eben angeführten Vasenbilde stehen neben dem Kessel, aus welchem der Bock hervorspringt, zwei weibliche Gewandfiguren ohne nähere Bezeichnung. Ein anderes Vasenbild (Gerhard ant. Bildw. 52), auf welchem ein Kind aus einem Kessel hervorragt, der auf einem Untersatze ruht, vor welchem eine Frau mit dem Ausdruck des Erstaunens steht, ist weniger deutlich; Feuer ist dort gar nicht angedeutet.

156) Indessen ist dies erst eine spätere Vorstellung, s. Preller Dem. u. Pers. p. 111 f., welche sich später auch bei der Apotheose geltend macht, vgl. Nitzsch z. Odyss. III p. 343 f.

157) Die Stellen des Servius z. Virg. Georg. II, 389. Aen. VI, 741 sind bei Creuzer Symb. III p. 325. Lobeck Aglaoph. p. 585 f. angeführt.

158) Vgl. Winckelmann Werke II p. 557. Creuzer spec. observatt. de priscis scriptoribus ad novissimam operum Jo. Winckelmanni editionem (Heid. 1809) p. 6 f.

wisse und zu unbestimmte Gestalt, um sie mit einigem Vertrauen zu betrachten [159]).

Ich glaube demnach, daſs auch hier die ursprüngliche erotische Bedeutung festzuhalten ist, und unserer Vorstellung im Wesentlichen die Worte des Polystratos zur Erläuterung dienen [160]):

Δισσὸς Ἔρως αἴθει ψυχὴν μίαν

welche freilich allgemeiner zu fassen sind, als sie in dem Epigramm selbst ausgeführt werden. Ob man die beiden Eroten Eros und Anteros nennen dürfe, möchte ich nicht bestimmen, da hier kein Kampf zwischen ihnen Statt findet; die Vorstellung, daſs die Seele von verschiedenen Leidenschaften von verschiedener Seite her gemartert wird, ist an sich eben so zulässig, als daſs diese Leidenschaften — immer von der Liebe zu verstehen — um sie kämpfen. Die Kentauren neben unserer Gruppe widersprechen dieser Erklärung nicht. Sie sind die gewöhnlichen Theilnehmer des Bakchischen Thiasos, ihm und seinen Orgiasten unterthan [161]), durch Leier und Flöte gesittigt und begeistert [162]). Wie aber Eros der Begleiter des Dionysos ist und sich seinem Thiasos gesellt, so erweist er namentlich auch an den Kentauren seine Macht, und unterwirft sie sich [163]), ja

[159]) Als Beweis, daſs bei dieser Vorstellung an Mysterien zu denken sei, macht Welcker (z. Zoegas Abh. p. 378) das Opferschwein von Eleusis, welches auf der Matteischen Urne damit in Verbindung gesetzt sei, geltend, worüber schon gesprochen ist. Auch führt er ein Gemmenbild an (Beger Meleagrides 25. Montfaucon ant. expl. I, 122), auf welchem zwei Eroten einen Schmetterling zerreiſsen (also fehlt hier grade die Fackel, deren „kirchliche Bedeutung" erwiesen werden soll), über denen ein Schwein angebracht ist. Nach der Abbildung erscheint diese Vorstellung ziemlich verdächtig.

[160]) Anall. II p. 1, 1. Anth. Pal. XII, 91. Vgl. Anall. III p. 153, 10. Anth. Pal. XII, 88:

Δισσοί με τρύχουσι καταιγίζοντες ἔρωτες,
Εὔμαχε, καὶ δισσαῖς ἐνδέδεμαι μανίαις.

Theoph. Simoc. epp. XXXIX: *ἀλλ' οὔτε διπλοῦν ἂν ἐνέγκοις τὸν ἔρωτα· ὡς γὰρ ἡ γῆ δύο ἡλίοις οὐ δύναται θάλπεσθαι, οὕτω μία ψυχὴ δυάδος πυρσῶν ἐρωτικῶν οὐκ ἀνέχεται.*

[161]) O. Jahn, Pentheus u. d. Mainaden p. 19.

[162]) Avellino descr. d'una casa Pompeiana (Neap. 1837) p. 50 ff.

[163]) O. Jahn Ann. XIII p. 288.

auch die ihm vereinte Psyche erscheint in demselben Kreise [164]). Auch hier ist also die Vereinigung der Dionysischen und erotischen Elemente weder auffallend noch unverständlich. Es ist aber keineswegs nöthig an die gewöhnliche Vorstellung, dafs der Wein die Liebesflamme schürt, allein zu denken, sondern so wie Dionysos der Gott der edelsten Begeisterung und der aus dieser hervorgehenden Erhebung und Läuterung des Sinnlichen im Menschen eben sowohl ist, als er die Sinnlichkeit im Rausche entfesselt, so ist Eros nicht blofs der Gott sinnlicher Liebe, und seine Fackel bereitet der Seele tief ernste Schmerzen und Qualen. Diese Auffassung scheint mir als der antiken Anschauungsweise angemessen verbürgt zu sein; ob die Alten diesen und ähnlichen Vorstellungen einen allgemeineren Sinn untergelegt haben, was uns so nahe liegt, das scheint sehr unsicher [165]). Ich verkenne nicht, wie schön und sinnig manche solcher Deutungen sind, nur glaube ich, dafs sie die Grenzen der antiquarischen Erklärung überschreiten, welcher nicht durch die allgemeine Wahrheit einer Vorstellung genügt wird, die vielmehr den Beweis verlangt, dafs sie in der That antik sei.

Hier mufs ich noch eine Vorstellung erwähnen, die nach einer für Millin gemachten Zeichnung von R. Rochette bekannt gemacht worden ist [166]), und nach dem Relief eines Marmorgefäfses im Besitz des Fürsten Belvedere in Neapel gemacht sein soll. In der Mitte sieht man eine Frau, welche eine Spende über einen Altar ausgiefst, zu dem von der andern Seite ein jugendlicher Mann eine verschleierte Frau hinführt; hinter ihnen steht Eros trauernd auf die umgekehrte Fackel gelehnt, und neben diesem sitzt ein Schwan auf einer viereckigen Basis. Hinter der zuerst erwähnten Frau stehen zwei auf die umgekehrte Fackel gelehnte Eroten und halten von einander abgewandt ei-

---

164) O. Jahn Ann. XIII p. 289, und weiter unten über diesen Gegenstand.

165) Creuzer (Symb. III p. 327) ist der Ansicht, dafs das Bild des die Seele läuternden Eros aus der Ideenreihe der alten Mysterienlehre von Eros und Psyche entlehnt und später zu einem blofsen Dichterbilde von den Qualen der Liebe ausgeprägt worden sei.

166) R. Rochette M. J. 42 A, 2, p. 227 f. Creuzer zur Archäol. I p. 219 f.

nen Schmetterling bei den Flügeln, ihnen zur Seite steht auf einem Untersatz eine Urne mit einer Inschrifttafel.

Panofka (Ann. II p. 138) bemerkt hierüber: „*Dans ce monument, soit qu'on considère chacune des figures à part, soit qu'on examine la pensée de l'artiste, soit qu'on cherche à se rendre compte de l'ensemble de la composition, on est tenté de voir plutôt un ouvrage de l'école de Canova qu'un monument qui appartienne à la belle époque de l'art antique. L'auteur se serait-il laissé égarer par quelque illusion?*"

Ich weiſs nicht, ob dieser Zweifel seither bestätigt oder widerlegt ist, aber er scheint mir vollkommen gerecht zu sein, und da es erwiesen ist, daſs Millin durch verfälschte Zeichnungen mehrfach getäuscht worden ist [167]), so kann man auch hier wohl an einen Betrug denken. R. Rochette hat die sepulcrale Bedeutung der einzelnen Figuren und Gruppen nachzuweisen gesucht, allein über den Zusammenhang derselben untereinander, über den Sinn der gesammten Vorstellung hat er sich nicht erklärt, und ich gestehe keinen auffinden zu können. Aber darin hat er jedenfalls Unrecht, daſs er die Gruppe der beiden Flügelknaben mit dem Schmetterling ohne Weiteres als gleichbedeutend mit der vorherbehandelten ansieht. Denn hier brennen sie ja den Schmetterling nicht, sondern haben ihn nur bei den Flügeln gefaſst und halten ihre Fackeln gesenkt; was sie in diesem Zustande der Unthätigkeit und der Ruhe mit dem Schmetterling beginnen sollen, scheint mir vollkommen unklar.

Wenn dagegen Psyche in der Gestalt eines jungen Mädchens mit Schmetterlingsflügeln dargestellt wurde, so ergeben sich für die bildende Kunst natürlich ganz andere Motive, namentlich konnte nun auch die Vereinigung des Eros mit der Psyche zu seligem Liebesglück dargestellt werden. Eine Gruppe von der zartesten, geistvollsten Erfindung stellt Eros und Psyche in inniger Umarmung vor. Beide sind sehr jugendlich, fast noch auf der Grenze des Kindesalters gefaſst, die geschlechtliche Entwickelung mehr angedeutet als ausgebildet, und dadurch das sinnliche Element dem geistigen untergeordnet, ohne der Wärme

167) R. Rochette M. J. p. 178. lettre à Mr. Schorn p. 16.

Eintrag zu thun. Mit inniger Zärtlichkeit halten sie sich umschlungen und mit heifser Sehnsucht streben sie sich im Kusse zu vereinigen, aber dies ist allein der Ausdruck und zwar der völlige Ausdruck ihrer geistigen Vereinigung — keine Ahnung eines anderen, sinnlicheren Genusses regt sich in ihnen, daher der reine, edle Charakter dieser Gruppe. Eros ist ganz nackt, Psyche ist unterwärts mit einem einfach um die Hüften geschürzten Gewand bekleidet. Mit dem linken Arm hat sie Eros umfafst, so dafs ihre Hand auf seinem Rücken ruht, während sein ausgestreckter rechter Arm sich leicht auf ihren linken stützt und die Hand die Schulter oder die Wange berührt, mit der andern Hand fafst jeder sanft den Hinterkopf des andern um die Lippen einander zum innigen Kusse zu nähern. Auch in der sehr ruhigen Haltung des Körpers spricht sich die noch nicht vollendete Annäherung zur völligen Hingebung in der Umarmung aus. Man sieht noch, wie sie ruhig nebeneinander standen [168]) und einander anschauten, bis sie in seliger Umarmung sich wiederfinden. Keine von den Gruppen, die uns erhalten sind [169]), obwohl sie zum Theil keineswegs ohne Werth sind,

---

[168]) In einer anderen Gruppe in London beim Marquis von Landsdown (Clarac mus. de sc. 653, 1501 A) steht Eros ruhig neben der hier ganz bekleideten Psyche, deren Rücken er mit seinem rechten Arm umfafst. Dafs sie in der Rechten eine Fackel, in der Linken einen Schmetterling hält, rührt von dem Ergänzer her, und ein näheres Motiv ist daher nicht anzugeben. Die Gruppe ist von geringem Kunstwerth, die Gesichter ältlich, und die Körper ohne das Gepräge der Jugend, vgl. Müller Amalthea III p. 245.

[169]) Böttiger Ideen II p. 430 ff. Sie sind alle mehr oder weniger, aber nach sicheren Spuren ergänzt. Die vorzüglichste von ihnen ist

1. die Capitolinische, mus. Capit. III, 22. mus. Napol. I, 65. mus. Franc. I, 4. Bouillon I, 32. Clarac mus. de sc. 653, 1501.

und dieser am nächsten stehen

2. eine Dresdner Leplat 132. August 64. Clarac mus de sc. 652, 1498. Hase Beschrbg. 218. Meyer Propyl. I p. 43.

und

3. die Florentinische, mus. Flor. III, 43. 44. Wicar II, 13. gall. di Fir. IV, 43. Clarac mus. de sc. 652, 1496. H. Meyer, Amalthea I p. 289 f.

Bei weitem geringer an Werth sind:

4. die zweite Dresdner Leplat. 3. August 65. Clarac mus. de sc. 652, 1497. Hase Beschrbg. 254.

kommt durch Trefflichkeit der Arbeit dem Verdienst der Erfindung gleich, und sie können nur für mäfsige Copieen eines ausgezeichneten Originals gelten. Leider fehlt es an allen Andeutungen, welchem Künstler oder auch nur welcher Zeit man die Entstehung desselben zuschreiben könne. Dafs es nicht vor Praxiteles gesetzt werden könne, ist nicht zu bezweifeln, allein das ist auch die einzige Gränze, welche man etwa festsetzen kann.

Die Umarmung von Eros und Psyche findet sich nun, freilich meist auf Kunstwerken später Zeit, sehr häufig dargestellt, so dafs nicht selten die eben betrachtete Gruppe als das, wenn gleich unerreichte, Vorbild noch zu erkennen ist, während in anderen Darstellungen die für diese charakteristischen Motive nicht mehr hervortreten. Meistens hat man in späterer Zeit für die Züchtigkeit zu sorgen geglaubt, wenn man Psyche ganz bekleidet darstellte, was auf die Anmuth und Grazie der Vorstellung nicht immer von gleich günstiger Wirkung gewesen ist; überhaupt würde die Mehrzahl dieser Darstellungen, wenn sie auch die zu Grunde liegende Idee erkennen lassen, für den Werth der künstlerischen Auffassung einen sehr ungenügenden Maafsstab abgeben. Wir finden sie zur Verzierung von mancherlei Geräthen [170]), Schmucksachen [171]), Ringen [172]) bis in die christliche

5. eine Gruppe iu Berlin, Gerhard Berl. ant. Bildw. p. 43, 25.
6. eine Gruppe in Hannover. Nachrichten v. e. Kustsamml. in Hannover 1781 p. 25. Ballhorn, Arch. d. Zeit 1798 p. 352 f.

Aufser diesen erwähnt Bracci (memorie degl' ant. incis. II p. 251) noch drei Gruppen, von welchen

7. eine dem Grafen Fede angehöre, zwei andere
8. 9. nach England verkauft seien. Eine von diesen ist vielleicht die aus der Sammlung Hope von Clarac (mus. de sc. 653, 1501 B) bekannt gemachte.
10. Von derselben Gruppe ist die Figur des Eros in Venedig erhalten, von der Psyche ist die linke Hand und ein Theil des rechten Armes an dem Körper des Eros haften geblieben. Thiersch (Reisen p. 231 f.) rühmt die Arbeit als sehr ausgezeichnet.

170) So auf einer Lampe bei S. Bartoli (luc. I, 7), der statuarischen Gruppe sehr ähnlich.

171) Dahin gehört ein runder Spiegel ohne Griff in Perugia (Gerhard Etr. Spieg. 20, 10). Eros hält hier in der Rechten die brennende Fackel über dem lodernden Feuer eines neben ihm stehenden Al-

Zeit hinein[173]) angewandt, deren Bestimmung — oftmals zu Liebesgaben — die Anwendung dieser ebenso reizenden als sinnigen Vorstellung erklärt.

Besonders auf Sarcophagen finden wir aber diese Gruppe

---

tars, neben Psyche sitzt auf einer Säule eine Taube; beides verständliche Symbole. Eine silberne Haarnadel, in Herculanum gefunden, ist mit einer kleinen Gruppe von Eros und Psyche geschmückt (Dubois cat. Pourtalès 1275). Dieselbe findet sich eingegraben in Plättchen von Elektron (Dubois cab. Pourtalès 1278), Gold (R. Rochette ant. chrét. III p. 124), u. a.

172) Auf Gemmen ist diese Vorstellung sehr häufig, doch sind gewifs viele modern, vgl. Tassie 7178—7196; Winckelmann pierr. gr. p. 155, 869. 870. Tölken Beschrbg. p. 164, 715. 716. Ein Stein führt den Namen ΦΗΛΙΞ (Tassie Taf. 43, 7191. Visconti opp. var. II p. 192, 112. R. Rochette lettre à Mr. Schorn p. 137). Andere s. mus. Flor. I, 79, 2; cab. d'Orléans I, 37; Gori columb. Liv. p. 232; Passeri lucern. III, 92. Auf einer Gemme hält Psyche die Fackel, Eros einen Kranz (Gori columb. Liv. p. V). Auch auf einem späten Amulet in Magnetstein sind auf der einen Seite Eros und Psyche sich umarmend vorgestellt (Fabretti synt. inscr. p. 531, 34).

173) Hieher gehört der bemalte Boden eines gläsernen Trinkgefäfses, wie sie in den Katakomben so oft gefunden werden (Buonarruoti vetri 28, 3. Millin gal. myth. 47, 197). Die Zeichnung ist plump und die Umarmung, besonders die Art, wie Psyche, die übrigens nackt aber mit Arm- und Knöchelbändern geputzt ist, ein Tuch vor die Schaam hält, fast unanständig. Neben Eros ist ein blühender Strauch, und sein Bogen mit dem Köcher, hinter Psyche liegt ein Spiegel. Dieser, in welchem Buonarruoti und Böttiger (Ideen II p. 513 f.) nur ein Geräthe des weiblichen oder bräutlichen Schmucks sahen, ist für Thorlacius (opp. I p. 372 f.) ein sicherer Beweis, dafs es eine mystische Scene ist. Zugegeben, dafs es mystische Spiegel gebe (Creuzer Symb. III p. 496 ff. Böttiger Herc. in bivio p. 45 f. Gerhard Etr. Spiegel p. 75 f.), ist doch nicht jeder Spiegel ein mystischer. Daneben liest man den Zuruf

ANIMA DVLCIS FRVAMVR NOS SINE BILE ZESES

welchen Buonarruoti (a. a. O. p. 201 ff.) gelehrt erläutert hat. *Anima* ist wie das Griechische ψυχή (Iuv. VI, 195. Mart. X, 68, 5) eine gewöhnliche Liebkosung, und besonders in christlichen Inschriften gebräuchlich (Lupi epit. Sever. p. 165. 181. Boldetti oss. p. 58, 205, 334, 387, 388, 389), hier gewifs mit Beziehung auf die Vorstellung gewählt. Auch ζήσαις ist ein Zuruf, besonders beim Mahl gebräuchlich (Dio C. LXXII, 18 ff.: τὸ ἐν τοῖς συμποσίοις εἰωθὸς λέγεσθαι Ζήσειας), sehr häufig in christlichen Inschriften (R. Rochette ant. chrét. II p. 28) namentlich auf solchen Gläsern (Boldetti oss. p. 197, 8; 200, 10; 201, 15; 202, 25; 205, 28; 216, 2). Ebenso ist auch der Ausdruck *sine bile* auf spätern Inschriften nicht selten z. B. Gruter 1040, 3; Fabretti p. 102, 238; Boldetti oss. p. 443.

häufig und in verschiedener Weise angewandt, seltener allein als einzige Vorstellung, wie auf einem Cippus in Florenz [174]), öfter mit anderen Darstellungen verbunden, wie sie auf Grabmonumenten gewöhnlich sind. So sehen wir Eros und Psyche sich umarmend in der Mitte des Sarcophags vorgestellt, an der einen Seite eine Frau, an der anderen einen Mann [175]), oder auf der einen Seite eine Nike, auf der anderen Eros mit der Fackel [176]), oder zu beiden Seiten Eroten mit Fruchtgewinden [177]), oder auch Bakchische Figuren [178]). Man hat auch auf einem Etruskischen Sarcophag von der rohesten Arbeit [179]) unsere Gruppe wiederfinden wollen. Ein geflügelter Jüngling und eine bekleidete Frau mit Flügeln stehen nebeneinander und haben jeder den Arm um des anderen Nacken geschlungen; auf der einen Seite stehen

---

174) Gall. di Fir. IV, 44. Die Figuren sind steif und roh, darunter die Inschrift

Θ · Κ
ΙΟΥΛΙῼ · ΘΕΟΠΡΟΠῼ
Τῼ · ΤΕΚΝῼ · ΘΗϹΕΥϹ
ΚΑΙ · ΕΥΡΥΔΙΚΗ
ΟΙ · ΓΟΝΕΙϹ · ΕΠΟΙΗϹΑΝ

Auf einem Cippus bei Spon (rech. p. 94, 7. misc. p. 7, 7) stehen Eros und Psyche nebeneinander, sie legt ihren Arm um seinen Nacken; darüber die Inschrift

CALLIPPO . F. HELPIDI . F.

175) *a.* Lasinio scult. d. campo santo 17. Eros und Psyche stehen auf einer Basis unter einem von Korinthischen Säulen getragenen Bogen. Ein ähnliches Fragment ist in Neapel, s. Neapels ant. Bildw. p. 142, 544.

b. d'Agincourt mon. d. art. scult. 4, 3—7, christlicher Sarcophag in der Katakombe S. Pietro e Marcellino 1780 gefunden, mit der Inschrift

ZACINIE CES
QVE IN PACE

Eros und Psyche stehen auf einer Säule.

Beidemal ist das Original der Gruppe unverkennbar, wenn auch Psyche ganz bekleidet ist. Die Arbeit von *b* ist ganz roh, von *a* einer besseren Zeit angehörig.

176) *a.* *b.* in der Villa Albani, Beschrbg. Roms III, 2 p. 498; 499.

177) in der Villa Albani, Beschrbg. Roms III, 2 p. 462.

178) im Vatican, Beschrbg. Roms II, 2 p. 38, 238.

179) Gall. di Fir. IV, 45. Inghirami mon. Etr. I, 52.

zwei weibliche Figuren, deren erste ein Paar Doppelflöten hält, auf der einen ein bekränzter Jüngling mit einer Flöte und eine weibliche Figur. Da hier aber das charakteristische Attribut der Schmetterlingsflügel fehlt, so glaube ich nicht berechtigt zu sein, an Psyche zu denken, um so weniger da Beflügelung auf Etruskischen Monumenten so sehr häufig ist.

Die Gruppe findet sich dann auch zweimal dargestellt, entweder an den Seitenflächen des Sarcophags[180]), oder an der Vorderfläche, zu beiden Seiten des Brustbildes[181]), auch sehen wir in der Mitte die Gruppe der sich umarmenden Chariten[182]). Es ist klar, dafs diese Wiederholung, wie in anderen Fällen, nur der symmetrischen Anordnung wegen gemacht ist.

Wir finden dieselbe Gruppe dann auch mit anderen Vorstellungen zusammengebracht. Auf einem Sarcophag[183]), nach späterer Sitte durch Säulen abgetheilt, ist in der mittleren Abtheilung Aphrodite und Ares, daneben Eros und Psyche, auf der anderen Seite Mars und Ilia vorgestellt, an den Ecken hier

---

[180]) mon. Mattei III, 23, 4; 5. Auf der Vorderseite Eroten mit mancherlei Symbolen.

[181]) *a*. gall. Giust. II, 97. Männliches Brustbild.
b. Lasinio sc. d. campo santo 28. Unter dem Schilde, das ohne Portrait geblieben ist, ist der Raub des Ganymedes vorgestellt.
c. Lasinio sc, d. campo santo 139. Männliches Brustbild. Unter demselben ist Eros ringend vorgestellt, ob mit Anteros oder Pan, ist nicht mehr zu erkennen.
Auf allen diesen Sarcophagen ist die imago clupeata von zwei Eroten getragen, neben welchen auf jeder Seite die Gruppe von Eros und Psyche steht.

[182]) Admir. 68. mon. Matt. III, 16, 2. Montfauc. ant. expl. I, 1, 120. Böttiger Ideen II p. 507 f. Hinter den Chariten ist ein Vorhang aufgehängt, neben ihnen steht zu jeder Seite ein Eros, dann folgt die Gruppe von Eros und Psyche, und an jeder Ecke wiederum Eros. Zu vergleichen ist ein Sarcophag bei Gori (columb. Liv. 6), wo in der Mitte die Chariten vor einem Vorhange stehen, an jeder Ecke aber ein nackter Jüngling, der die Arme über dem Haupte kreuzt, ihm zur Seite Eros die Fackel senkend.

[183]) Mon. Matt. III, 9. R. Rochette M. J. 7, 2. Beschrbg. Roms III, 3 p. 529. Böttiger Ideen II p. 510 f., welcher in dem Hirten mit der Nymphe noch Anchises mit Aphrodite sieht, was R. Rochette M. J. p. 34 richtig beseitigt hat. Auch dafs in der Mitte nicht Ares und Aphrodite, sondern das Ehepaar vorgestellt sei, dem der Sarcophag angehöre, ist unbegründet.

ein Hirt mit einer Nymphe, dort zwei Eroten, welche einen Helm tragen. Die Beziehung der drei zusammengestellten Vorstellungen auf einen beglückten Liebesbund ist klar. Auf dem Deckel eines anderen Sarcophags[184]), der ähnlich abgetheilt ist, nur dafs statt der Säulen Hermen die Bögen tragen, nimmt ein weibliches Brustbild den mittleren Raum ein, zu jeder Seite ist ein Knabe neben einer Stele, mit dem Pardelfell bekleidet, der eine die Doppelflöte blasend, der andere ein Tympanon schlagend. Neben diesem sieht man einen bärtigen, langbekleideten Mann, der mit der Linken einen liegenden Pan beim Horn gefafst hat, und mit erhobenem Pedum zu züchtigen droht; in dem entsprechenden Felde reitet ein Knabe mit einem Pedum in der Hand auf einem Bock. Wäre derselbe geflügelt, würde man an Eros[185]), als Sieger in dem so häufig gebildeten Kampfe mit Pan[186]) denken; jetzt darf man wohl annehmen, dafs Pan einem anderen Genossen des Bakchischen Thiasos erlegen sei, der auf seinem Thier davon reitet. Die eine Ecke nehmen Eros und Psyche sich umarmend ein, auf der anderen liegt eine schlafende weibliche Figur, über welcher ein Flügelknabe schwebt, der in der Linken einen Zweig hält, in der Rechten ein Horn über sie ausgiefst. Die Gegenüberstellung könnte zu der Vermuthung veranlassen, dafs auch hier Eros und Psyche vorgestellt seien, allein der weiblichen Figur fehlen die Schmetterlingsflügel, und Attribute und Handlung des Flügelknaben entsprechen durchaus dem Hypnos[187]), dessen knabenhafte Bildung durch den knappen Raum herbeigeführt sein mag. Auch so ist eine Beziehung zu der Vorstellung von Eros und Psyche vorhanden, welche bald deutlicher hervortreten wird.

Ich erwähne hier, trotz der modificirten Vorstellung, einen Sarcophag[188]), dessen Deckel ähnlich abgetheilt ist. Auch hier

---

184) Clarac mus. de sc. 192, 493.
185) Knaben auf einem Bock reitend im Bakchischen Thiasos s. Clarac mus. de sc. 124, 4; 127, 421. Eros als Bocksreiter Pitt. di Erc. II p. 167. 247; Clarac mus. de sc. 181, 399; Zoega bass. 89; Nibby mon. sc. d. v. Borghese 9; Buonaruoti medagl. p. I.
186) Welcker Zeitschr. p. 475 ff. Gerhard Prodr. p. 238.
187) Vgl. oben p. 53 ff.
188) Gerhard ant. Bildw. 36. Prodr. p. 280.

entsprechen sich die Vorstellungen in ähnlicher Weise nach ihrer räumlichen Gegenüberstellung. Nächst der Inschrifttafel ist das Brustbild der Verstorbenen, auf der andern Seite Selene, welche Endymion küfst; daneben Ares, ihm entsprechend Aphrodite; neben dieser die Vorstellung einer sich schmückenden Aphrodite, wobei zwei Eroten und Psyche gegenwärtig sind, entsprechend Eros und Psyche; hierauf folgt zu beiden Seiten ein Flügelknabe, hier mit Fruchtschale, neben ihm ein Panther, dort mit einem Hasen, vor ihm eine Maske; endlich zu beiden Seiten eine sitzende, bärtige Ortsgottheit. Allein die Umarmung ist hier in ganz eigener Weise aufgefafst, Psyche, neben der ein Spiegel steht, ist es, welche Eros an sich zu ziehen sucht, der den Kopf von ihr wendet, und mit der Rechten eine abwehrende Bewegung macht, während er in der Linken die gesenkte Fackel hält. Das ist keine Vereinigung in glücklicher Liebe, und deutet mehr auf Trennung hin, merkwürdig ist aber die Rolle, welche Psyche hier spielt [189]). Zu beachten ist, dafs auch die Vorstellung, wie Selene den erstaunten Endymion umarmt und zu sich heranzieht, nur diesem Sarcophag angehört; vielleicht hatten persönliche Verhältnisse auf diese Auffassung Einflufs.

Auf demselben Sarcophag aber findet sich die gewöhnliche Gruppe von Eros und Psyche angebracht als Verzierung unter einem der beiden Löwenköpfe, welche die Figurenreiche Darstellung von Selenes Besuch bei Endymion einschliefsen [190]), während unter dem andern zwei Eroten angebracht sind, deren Handlung nicht ganz klar ist, wahrscheinlich doch Eros und Anteros [191]).

Endlich ist noch ein Relief zu erwähnen, welches Aufschlufs über die Frage zu geben scheint, in welchem Sinn die viel be-

---

189) An die Scene bei Apuleius, wo Psyche den fliehenden Eros vergebens zurückzuhalten sucht, wird Niemand hier denken.

190) Sie sind namentlich auf Sarcophagen von elliptischer Form aus späterer Zeit nicht selten; Gerhard (Prodr. p. 105) sieht auch in ihnen eine Beziehung auf Bakchische Mysterien, welche ich nicht gerechtfertigt finde. Andere Beispiele s. Becker August. 113; Lasinio sc. d. campo santo 36; 145; Clarac mus. de sc. 254, 772.

191) Auf einem Relief (Zoega bass. 49) ist unsere Gruppe als Verzierung am Sessel der Phaidra angebracht, hier gewifs mit unmittelbarer Beziehung auf den vorgestellten Gegenstand.

sprochene Gruppe auf Sarcophagen angebracht worden sei. Denn die Hinweisung auf eheliche Treue, welche über das Grab hinausreiche, auf ein jung verstorbenes Geschwisterpaar u. dgl. reicht offenbar nicht aus, sondern man fühlt sich gedrungen, eine allgemeinere Bedeutung zu suchen. Das erwähnte Relief ist aber das schon mehrfach erwähnte des Capitolinischen Sarcophags, welches Prometheus darstellt[192]. Die Deutung dieser Figurenreichen Vorstellung wird durch die streng symmetrische Anordnung der Figuren, welche dasselbe vor ähnlichen Darstellungen[193] auszeichnet, erleichtert, und ich muſs dieselben in der Kürze hier angeben, ohne mich aber dabei auf das Besprechen entgegenstehender Ansichten einlassen zu können[194].

Den Mittelpunkt nimmt die Schöpfung und Belebung, und der Tod des Menschen ein, eine Vorstellung, die zunächst in zwei Hauptscenen zerfällt, welche aber in ihren einzelnen Momenten genau miteinander verbunden sind. Prometheus sitzend, neben sich den Korb mit Thon, hält ein so eben vollendetes Menschenbild auf den Knieen, welchem die neben ihm stehende Athene den beseelenden Schmetterling aufs Haupt setzt; zwischen ihnen steht noch eine Menschenfigur. Hinter Prometheus ist Gaia sichtbar, liegend, aber mit aufgerichtetem Oberleib, neben ihr stehen Eros und Psyche in zärtlicher Umarmung. Dieser Gruppe entsprechend sieht man den Leichnam eines entseelten Menschen ausgestreckt da liegen, neben welchem eine verhüllte weibliche Figur steht, offenbar die Personi-

---

192) Admir. 66. 67. Montfaucon ant. expl. I, 1, 24. I, 2, 131. mus. Capit. IV, 25. comm. Gotting. I Taf. 4. Millin gal. myth. 93. 383. Böttiger Ideen II t. 1. 2. Müller D. a. K. I, 72. 405. Creuzer Symb. IV, 2 Taf. 8, 21.

193) Die wichtigsten Prometheusdarstellungen, welche mit dieser verglichen werden können, sind

α. scult. Borgh. II, 17. Clarac mus. de sc. 215, 433.

β. Millin voy. d. le midi 65, 2. Clarac mus. de sc. 216, 768.

γ. Gerhard ant. Bildw. 61. Prodr. p. 304 ff. Neap. ant. Bildw. p. 52 ff.

und die Fragmente:

δ. mus. Pio Cl. IV, 34. Millin gal. myth. 92, 382. vgl. ob. p. 139 ff.

ε. mus. Nap. I, 14. Clarac mus. de sc. 215, 322.

194) Vgl. Foggini mus. Capit. IV p. 115 ff. Gesner comm. Gott. I p. 152 ff. Zoega in Fr. Brun pros. Schr. III p. 37 ff. Müller Arch. § 396, 3. Böttiger Ideen II p. 363 ff. Platner Beschrbg. Roms III, 1 p. 190 ff. Creuzer Symb. IV p. 455 ff.

fication des Todes [195]), dem Prometheus entsprechend, welcher den Menschen bildet, während der Tod ihn vernichtet. Der beseelenden Athene entspricht hier Hermes, welcher eiligen Laufes, indem er über Gaia, die hier völlig liegt, wegschreitet, die Psyche entführt. Diese erscheint hier in der Gestalt des jungen Mädchens mit Schmetterlingsflügeln, Eros aber, den wir auf jener Seite mit ihr vereint sahen, steht trauernd neben dem Leichnam, auf dessen Brust seine umgekehrte Fackel ruht, welche ihm zur Stütze dient. Auch der Schmetterling fehlt hier nicht, er schwebt an der Fackel des Eros über dem entseelten Körper. Die augenfällige Symmetrie dieser beiden Scenen zeigt sich auch noch in einigen Nebenfiguren. Hier, wie sonst, sind die Moiren gegenwärtig [196]), aber sie sind auf beide Seiten vertheilt; neben Prometheus zwei, deren eine dem so eben geschaffenen Menschen an der Himmelskugel, nach der späteren Vorstellung, das Horoscop stellt [197]), die zweite mit ihrer Spindel den Lebens-

---

195) So ist sie auch von Zoega (Bass. II p. 217) bezeichnet, der sie nur nicht passend Ker benannte, Gerhard (Prodr. p. 251) erkannte in ihr Libitina. Mir scheint der Name Mors (Cic. N. D. III, 17, 44. Hygin. fab. praef.) der angemessenste, welchen auch Welcker (akad. Kunstmus. p. 60, erste Ausg.) wählte, der sehr richtig hervorhob, dafs es eine Römische Vorstellung sei, wie sie auch sonst in diesem Relief hervortritt. Gegen die Benennung Naenia durfte aber Gerhard nicht einwenden, dafs sie weder als Göttin noch ihre ursprüngliche Todesbeziehung erwiesen sei. Denn Arnobius (IV, 7) sagt: *in Naeniae (tutela sunt), quibus extrema sunt tempora*, vgl. Augustin. C. D. VI, 9, auch hatte sie nach Fest. s. v. ein sacellum extra portam Viminalem.

196) Sie finden sich gegenwärtig αβδ, ferner auf Reliefs bei der Geburt eines Kindes

ζ. Sarcophag im Vatican. R. Rochette M. J. 77, 2.

ς. Sarcophag im Casino Pamphili, Welcker Ztschr. p. 212.

Auch sind noch die Vorstellungen der Moiren zu erwähnen

η. auf dem Humboldtschen Relief, Welcker Ztschr. Taf. 3, 10.

ϑ. auf einem Capitolinischen Relief, mus. Cap. 29.

Im Allgemeinen s. Welcker Ztschr. p. 197 ff., namentlich ist aber zu beachten, dafs die Griechische Vorstellung durch die Römische der Fata und Parca vielfach modificirt ist, worüber ich auf Klausens schöne Abhandlung (Z. f. AW. 1840 p. 217 ff.) verweise.

197) Sie ist Lachesis benannt auf δ, und findet sich auch αβζςη. Dagegen hält die ihr entsprechende Figur auf ϑ Füllhorn und Wage, vgl. Pers. V, 47 f.:

Nostra vel aequali suspendit tempora libra
Parca tenax veri

wo indessen astrologische Beziehungen hineinspielen.

faden spinnt [198]); die dritte [199]) aber sitzt zu Häupten des Entseelten und hält die Schicksalsrolle aufgeschlagen auf ihren Knieen [200]). Endlich kommen noch Tag und Nacht hinzu, von der Seite des Prometheus über der Gruppe von Eros und Psyche steigt Eos aus dem Schoofse des Meergottes empor, während über dem Todten Selene auffährt [201]).

Die übrigen Scenen des Sarcophags entsprechen sich in ähnlicher Weise. Neben Hermes sieht man Prometheus an den Fels geschmiedet und vom Adler gepeinigt, ihm nahe den Herakles, welcher den rettenden Pfeil schon auf die Sehne gelegt hat; auf der entgegengesetzten Seite schmiedet Hephai-

---

198) Diese ist fast immer zugegen (βδζϛηϑ), mitunter allein, ohne ihre Schwestern (γ; mus. Pio Cl. IV, 35), was mehr der Griechischen Vorstellung entspricht. Sie heifst natürlich Clotho auf δ, doch sagt z. B. Juvenalis (III, 27):

Dum superest Lachesi quod torqueat

und Aehnliches findet sich auch sonst. Auf α aber ist neben den beiden Moiren mit der Rolle und der Himmelskugel die dritte ohne Attribute und zeigt auf die Sonnenuhr hin.

199) Atropos hat auf δ kein sichtbares Attribut, sondern weist auf die Sonnenuhr hin, auf η die Scheere, die Rolle aber auf αβ (wie es scheint) ζϛϑ. Bei Claudianus (bell. Gild. 202 f.) heifst es

voces (Iovis) adamante notabat
Atropos et Lachesis iungebat stamina dictis.

Dies hängt wohl zusammen mit der Vorstellung der fata scribunda (Klausen a. a. O. p. 225 ff.). Dafs sie hier getrennt von den übrigen erscheint, entspricht ganz der Römischen Vorstellungsweise, nach welcher den die Geburt begünstigenden Nona und Decuma die das Leben endigende Parca, oder Morta entgegengesetzt wurde (Klausen a. a. O. p. 227 ff. bes. p. 234). Auf einem Sarcophag (Clarac mus. de sc. 153, 459) sind bei der Geburt eines Kindes ebenfalls nur zwei Moiren gegenwärtig, eine mit dem Horoscop, die andere mit der Rolle.

200) Dies war eine gewöhnliche Weise zu lesen; vgl. den Vers des Kallimachos (nach Hecker comm. crit. p. 19) bei Apollon. de synt. IV, 2 p. 308:

Καὶ γὰρ ὅτε πρώτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα γούνασι

mit Pitt. d'Erc. III, 41. Jorio guida 6. Die von R. Rochette (M. J. p. 402 vgl. Creuzer Symb. IV p. 452 f.) angeführte Stelle des Platon (rep. X p. 617 D) *λαβόντα ἐκ τῶν τῆς Λαχέσεως γονάτων κλήρους τε καὶ βίων παραδείγματα* weist aber auf eine ganz andere Vorstellung hin.

201) Vgl. oben p. 87 f.

stes vor der Felshöhle mit den Kyklopen. Vergleicht man hiemit einen anderen Sarcophag (α)[202], so bleibt kaum ein Zweifel, dafs diese Darstellung den Feuerraub des Prometheus angehe, und so entsprechen sich in diesen beiden Scenen Schuld und Sühne, wie dort Leben und Tod, und gewifs nicht ohne Absicht ist die Schuld der Geburt, die Sühne dem Tode zur Seite gestellt. Die noch übrigen Figuren werden sich gewifs auch entsprechen, neben Hephaistos unter einem Baum ein nacktes Menschenpaar, hinter Herakles ein Greis, der auf einer Anhöhe sitzend, mit dem linken Arm einen Baum umfafst, und in der Rechten ein leeres Füllhorn hält[203]. Doch ist die Bedeutung dieser Figuren mir noch nicht entschieden klar[204], für den nächsten Zweck auch nicht von Wichtigkeit.

Denn es leuchtet ein, dafs in der mittleren Vorstellung, deren symmetrische Anordnung sich in einem Schema darlegen liefse, derselbe Gedanke in verschiedener Wendung wiederholt ausgesprochen ist. Schöpfung und Vernichtung, Beseelung und Entseelung, Leben und Tod, Vereinigung und Trennung, Tag und Nacht — das ist derselbe Gegensatz, der hier in mannigfacher Weise ausgedrückt ist. Und in diesem Zusammenhang tritt die Bedeutung der Umarmung von Eros und Psyche, besonders durch den Gegensatz des über der Leiche trauernden Eros, dem seine Psyche entführt wird, klar hervor. Eros weckt mit seinem Kusse das schlummernde Leben der Seele, und wie die Liebe der edelste, mächtigste Trieb ist, welcher alle Kräfte der Seele erregt, so wird Eros in seiner Vereinigung mit Psyche

202) Hier ist nämlich neben der Esse des Hephaistos auch der Feuerraubende Prometheus dargestellt, aber es fehlt das Gegenstück des von dem Adler befreiten Prometheus. Ueberhaupt hat dieses Relief die meiste Verwandtschaft mit dem Capitolinischen, obgleich es bei Weitem nicht so reichhaltig und so fein gegliedert ist. Die andern Prometheusvorstellungen sind in ganz verschiedener Weise aufgefafst.

203) Ein leeres Füllhorn bezeugen statt der in den Abbildungen erscheinenden Schlange Zoega (Bass. I p. 263) und Platner (a. a. O. p. 192).

204) Nach der gewöhnlichen Ansicht ist das Menschenpaar unter dem Baum Adam uud Eva, nach Panofka (Ann. IV p. 80 ff.) Deukalion und Pyrrha.

das Symbol des geistigen Lebens in glücklicher Entfaltung seiner Kräfte. Ist aber Psyche ihm entführt, so trauert er um ihren Verlust, er senkt die Fackel, die er einst gegen sie richtete, und durch diese Beziehung auf die ihm entrissene Psyche wird er zum Todesgott. Hier ist nun auch der Schmetterling noch unterschieden von dem Mädchen mit Schmetterlingsflügeln, diese ist in Beziehung auf Eros, jener im Gegensatz zu dem unbelebten Leib des Menschen gedacht; doch ist dieser Unterschied gewifs nicht allgemein gültig. Es ist aber einleuchtend, dafs bei der Neigung der Alten für euphemistische Ausdrücke und Vorstellungen, ein Bild wie das von Eros und Psyche für Grabmonumente vielfach angewendet werden konnte, wie man es z. B. auf einem schon erwähnten Sarcophag [205]) dem ebenfalls so beliebten Bild, den Tod als Schlaf zu fassen, gegenüberstellte.

Die Vorstellung des mit der Psyche in Liebe vereinten Eros ist dann auch zu einer Vermählung ausgeführt worden. Auf der berühmten Gemme des Tryphon [206]) ist der Hochzeitszug dargestellt. Eros, der eine Taube an die Brust drückt, geht neben Psyche, beiden ist das Haupt mit einem Schleier verhüllt, und die Kunst, mit welcher dieser faltenreiche, und doch durchsichtige Schleier gearbeitet ist, so dafs die Gesichter deutlich darunter wahrzunehmen sind, wird vor Allem an diesem Steine bewundert [207]). Ein etwas gröfserer Flügelknabe, der dem hochzeitlichen Gebrauche gemäfs eine Fackel trägt [208]), führt das Paar

---

205) Clarac mus. de sc. 192, 493 s. oben p. 167.

206) Spon misc. I, 3 p. 6. rech. cur. p. 87. Montfaucon ant. expl. I, 1, 121. gemm. Marlborough I, 50. Stosch gemm. antt. 70. Bracci memor. II, 114. Burmann z. Petron. I p. 121. Millin gal. myth. 41, 198. Zur Erklärung hat namentlich Böttiger beigetragen, bei Baumgarten-Crusius de Psyche p. 42 ff. opp. p. 416 ff. Kunstmyth. II p. 444 ff.

207) Aehnliches findet sich auf einigen anderen Steinen, vgl. Köhler descr. d'une amethyste Petersb. 1798, besonders p. 91 ff. Auch über die Verschleierung der Braut s. ebend. p. 46 ff.; aber ich finde nirgends erwähnt, dafs auch der Bräutigam verhüllt wurde.

208) Petron. 26: *Jam Psyche puellae caput involverat flammeolo, iam Embasicoetas praeferebat facem*, das. d. Ausll. Becker Charikl. II p. 466. Böttiger Kunstmyth. II p. 411 f.

an einer Binde[209]); vor ihnen ist ein zweiter beschäftigt von einem Sessel, der das hochzeitliche Lager vorstellt, eine Decke zu entfernen[210]). Ein dritter schreitet hinter dem Paar her, und hält ein mit Früchten gefülltes Liknon über ihren Köpfen[211]); als Hochzeitsgebrauch ist dieses sonst nicht bekannt, offenbar ist aber dieses Symbol der Fruchtbarkeit der Natur in gleichem Sinne auf die Ehe übertragen. Die Anwendung auf Eros und Psyche, überhaupt die materielle Auffassung ihrer Vereinigung als einer ehelichen, hat schon mehr einen spielenden Charakter.

Auf einem Townleyschen Relief[212]) sehen wir Eros und Psyche in zärtlicher Umarmung auf einer Kline gelagert[213]), vor welchem ein dreifüſsiger Tisch steht, auf dem eine Schüssel mit einem Fisch[214]) befindlich ist; Eros hält den Becher in der Linken und mit der Rechten Psyche umfaſst. Zu ihren Füſsen steht ein kleinerer Eros, der ihnen einen Vogel entgegenhält, wie es scheint eine Gans oder einen Schwan, denn für eine Taube scheint er viel zu groſs[215]), auf jeden Fall ein aphrodisisches Symbol[216]).

---

209) Sie ist, wie das auch sonst vorkommt (Visconti mus. Pio. Cl. IV p. 31 f. 312 f.) in bestimmten Abschnitten unterbunden, weshalb man sie früher bald für eine Kette, bald für eine Perlenschnur gehalten hat.

210) So bereiten auf dem köstlichen Vasenbilde, das die Hochzeit der Hebe vorstellt (Gerhard Apul. Vasenb. 15) die Chariten ähnlich das Brautbett.

211) Vgl. Böttiger opp. p. 421 ff. Kunstmyth. II p. 450 ff. Gerhard Etrusk. Spiegel I p. 12, 71.

212) Millin gal. myth. 45, 199. Böttiger Kunstmyth. II p. 440 ff. Auch auf einer Gemme (Winckelmann pierr. grav. p. 155, 872) sind Eros und Psyche auf einer Kline gelagert, denen ein zweiter Eros ein Gefäſs herbeibringt.

213) Man kann das Vasenbild vergleichen (M. J. d. J. III, 31), auf welchem Dionysos mit einer Frau gelagert ist.

214) Verschiedene Fische waren der Aphrodite heilig, Apollodoros b. schol. Apoll. Rhod. III, 541. Plut. de Is. et Osir. p. 379 D. vgl. Engel Kypros II p. 186 f.; über Schwan und Gans ebend. p. 184 f.

215) Ich bemerke indeſs, daſs auf einer Münze von Eryx bei Dumersan méd. inéd. p. 57 ff. Aphrodite einen Vogel von ähnlicher Gröſse und Gestalt auf der Hand trägt, welcher dort doch nur eine Taube sein kann.

216) Ueber d. Taube s. Engel Kypros II p. 180.

Unter der Kline liegt ein Knabe — ob geflügelt ist nicht sichtbar — auf den Knieen und spielt mit einem Hasen, welchem er eine Traube hinhält[217]). An dem einen Ende der Kline sitzt auf einem Sessel ein Mädchen mit Schmetterlingsflügeln und spielt auf einer Cither mit langem Halse[218]), hinter ihr kommt eine zweite ähnliche Figur herbei, in der Rechten den Thyrsos, in der Linken eine Oinochoe; zu ihren Füfsen steht ein Vogel, der seinen langen Hals rückwärts gebogen zu ihr emporstreckt, wie mir scheint, der Zaubervogel Iynx[219]). Endlich eilt noch ein Eros mit Früchten herbei, welche er im Schoofse seiner Chlamys trägt, hinter ihm schliefst ein Baum die Vorstellung ab. Auf der andern Seite der Kline steht ein Knabe wie die übrigen Eroten mit einer Chlamys bekleidet, dessen Flügel aber nicht sichtbar sind; er stützt den linken Fufs auf einen nicht deutlich zu erkennenden Gegenstand und stemmt auf das Knie die Leier, welche er mit der Linken fafst, in der Rechten hält er das Plektron[220]). Neben ihm schreitet ein Eros herzu, in der Linken einen Korb mit Früchten, in der Rechten ein Gewinde von Blumen und Früchten[221]), an welchen ein Pfau pickt, der zu seinen Füfsen steht[222]), auf ihn folgt ein anderer, welcher einen Hasen herbeiträgt[223]); ein Baum schliefst auch hier ab. Die Fülle von

---

217) Eros, welcher einem Hahn — ebenfalls einem erotischen Thier — eine Traube hinhält, ist auf Gemmen nicht selten (Fiedler, Ant. v. Houben 41, 5; Winckelmann pierr. grav. p. 133, 694. Tölken Beschrbg. p. 143, 487). In einer Herculanischen Bronze (Bronzi di Erc. II, 37) hält Eros in der Rechten eine Traube und drückt mit der Linken einen Hasen an sich.

218) Vgl. u. X n. 14.

219) Weichert poett. Latt. rell. p. 51 f. Böttiger Kunstmyth. II p. 261 f.

220) In ähnlicher Weise wird Apollon oft dargestellt, besonders beim Kampfe mit Marsyas, Winckelmann M. J. 42. Millin gal. myth. 25, 78. Clarac mus. de sc. 123, 731; Gerhard ant. Bildw. 85; R. Rochette M. J. 47, 3.

221) So scheint es von Böttiger richtig bezeichnet zu sein. Ein solches Gewinde wird von einer Frau herbeigetragen zu einer Kline, auf welcher Mann und Frau gelagert sind, Clarac mus. de sc. 160, 33; vgl. u.

222) Der Pfau scheint als Vogel der Ehegöttin Here hier seinen Platz zu haben, Böttiger Kunstmyth. II p. 237 ff.

223) Die aphrodisische Bedeutung des Hasen ist bekannt, Minervini Bull. Napol. I, p. 104 f. Daher jagt Eros, der davon λαγωβόλος

Attributen des sinnlichen Genusses und Wohllebens, von welchen Eros und Psyche umgeben sind, deuten auf eine Auffassung, welche von dem ursprünglichen Sinne ihrer Vereinigung schon weit entfernt ist. Auch dafs hier mehrere Psychen wie mehrere Eroten als Dienende sich zeigen, zeugt für den mehr tändelnden Charakter dieser Vorstellung, worauf ich nachher noch zurückkommen werde[224]).

Zweifelhaft ist mir die Bedeutung eines Sarcophagreliefs in Arles[225]). In der Mitte ist die leer gebliebene Inschrifttafel, auf der einen Seite führt ein nackter Knabe, mit einem Blumenkorb in der Rechten, die ganz verhüllte Psyche, welche den Zeigefinger der Rechten an den Mund legt, auf Eros zu, der auf der anderen Seite auf einem Feldstuhl sitzt, in der Linken die gesenkte Fackel, während er die Rechte erstaunt erhebt. Neben ihm hängt ein Blumengewinde, hinter ihm steht vor einem Baum ein zweiter Eros, der in der Linken einen Kranz hält, und mit der erhobenen Rechten sein Erstaunen ausdrückt. Man könnte annehmen, dafs Psyche dem Eros als ihrem Gemahl zugeführt werde, allein die ganze Situation macht doch einen andern Eindruck, es ist mehr, als wolle Eros über sie zu Gericht sitzen, obwohl auch dieses nicht entschieden ausgedrückt ist. Diese Vorstellung würde dann den Uebergang zu denjenigen bilden, wo Eros als Peiniger der Psyche erscheint[226]).

---

genannt wird (Nonn. Dion. XLVIII, 265), Hasen (Philostr. im. I, 6; Millin gal. myth. 216, 116; Caylus rec. I, 34, 1. Inghirami vasi fitt. 201, 7; Gerhard ant. Bildw. 56, 1. R. Rochette M. J. 44, 2; de Witte cat. Beugn. 9), hält den erbeuteten Hasen in der Hand (M. J. d. J. I, 8; 57 B, 5), und reicht ihn einem Jüngling als Liebesgabe hin (mus. Borb. V, 20. Inghirami vasi fitt. 118). Ebenso ist es zu verstehen, wenn ein Mann einem Jüngling (Minervini a. a. O.) oder ein Knabe einem Manne (Micali M. J. 46, 6), oder ein Jüngling einer Frau (Ann. XV tav. A) einen Hasen darbietet.

224) Dem widerspricht nicht, dafs das Relief einem Sarcophag angehört, auf denen bekanntlich die Darstellungen solcher Festmahle sehr häufig sind; eben so bekannt ist es, dafs auf denselben die verschiedensten Handlungen durch geflügelte und ungeflügelte Knaben verrichtet werden.

225) Millin voy. d. le midi 69, 13 vgl. Th. III p. 626. Böttiger Kunstmyth. II p. 512 f.

226) Auf einem Relief eines Grabmonuments bei Millin (voy. d. le midi Taf. 36, 1) sitzt Psyche trauernd auf einem Felsen, den Kopf

Natürlich sind diese in anderer Weise aufgefafst, als da wo Psyche in der Gestalt des Schmetterlings gebildet ist. Hier betrachten wir zuerst die schöne Gruppe im Louvre [227]), wo Psyche ganz bekleidet zu Eros Füfsen knieet. Flehend richtet sie das Haupt zu ihm empor und legt betheuernd die rechte Hand auf ihre Brust, Eros steht ganz nackt — sein Gewand liegt auf einer Stütze neben ihm —, ruhig da, nur sein Haupt neigt er ein wenig zu ihr, die Arme sind neu, und also auch das Salbgefäfs, welches ihm der Ergänzer ungeschickt genug in die Hand gegeben hat. Ein Fragment einer ähnlichen Gruppe ist in Toulouse [228]); von Eros ist nur der linke Fufs erhalten, und neben diesem die Figur der Psyche bis auf den Kopf; sie unterscheidet sich von jener dadurch, dafs der Oberleib nackt ist, und mit der Linken, welche dort abgebrochen ist, fafst sie das Gewand, als wolle sie es höher hinaufziehen. Die Rechte legt sie auf die Brust, doch in etwas anderer Weise, so dafs es mehr als eine Geberde der Schaamhaftigkeit erscheint. Demnach scheint der Ausdruck dieser Gruppe allerdings ein etwas verschiedener gewesen zu sein. Das demüthigste, heifseste Flehen drückt eine Gruppe aus, welche wir auf den Münzen von Nikomedeia [229]) sehen. Hier knieet Psyche vor Eros und umfafst seine Kniee, er aber wendet sich mit einer lebhaften Geberde der ausgestreckten Rechten von ihr, und fafst sie mit der Linken beim Kopfe. Es ist möglich, diese Gruppe aus der Situation bei Apuleius zu

auf die Linke gelehnt, deren Ellnbogen auf das Knie gestützt ist; über ihr sitzt Eros mit der gesenkten Fackel in der Rechten und schaut auf sie hinab. Man kann dabei an Apuleius denken und die in ihren Prüfungen von Eros beschützte Psyche, allein da eine Andeutung dieser Prüfungen gänzlich fehlt, so ist es wohl richtiger sich an die allgemeine Vorstellung zu halten, dafs Eros und Psyche von einander getrennt Trauer und Sehnsucht ausdrücken. In dieser Weise kann auch die einzelne Figur einer in traurendes Sinnen verlornen sitzenden Psyche (Millin pierr. grav. 29. gall. myth. 47, 196. Creuzer Symb. IV, 1 Taf. 14, 38) aufgefafst werden.

227) Mon. sc. Borghes. 11, 2. Clarac mus. de sc. 266, 496. Hirt Abh. 11.

228) Clarac mus. de sc. 654, 1504.

229) Mionnet descr. suppl. V, 1, 3. Panofka v. d. Einflufs d. Gotth. auf d. Ortsnamen II Taf. 2, 27. Müller D. a. K. I, 72, 404.

erklären, wo Psyche nach der Erkennung den entfliehenden Eros anfleht zu bleiben; aber nothwendig ist es nicht, und im Zusammenhange der Kunstwerke, welche Eros als den Peiniger der Psyche vorstellen, auch nicht wahrscheinlich. Die Vorstellung, dafs Psyche von ihrem Besieger und Quäler Erbarmen und Schonung erfleht, ist völlig ausreichend für das Verständnifs dieser Gruppe, und, weil einfacher und von allgemeiner Gültigkeit, auch befriedigender.

In demselben Sinne ist auch die schöne, oft wiederholte Statue[230]) aufzufassen, in welcher Psyche in einer fast knieenden Stellung, als erliege sie unter dem Drucke ihrer Leiden, schmerzlich flehend das Haupt nach oben wendet, indem sie die Rechte auf die Brust legt und die Linke bittend emporstreckt. Es ist dieselbe Empfindung, wie in der neben Eros knieenden Psyche, nur ungleich stärker und leidenschaftlicher ausgesprochen. Gewöhnlich hat man sie nach Apuleius für die von der Aphrodite

---

[230]) *a.* im Capitolinischen Museum mit erhaltenen Flügeln, Clarac mus. de sc. 654, 1500 A. Winckelmanns Werke II p. 709. Beschrbg. Roms III, 1 p. 168, 32.

b. im Louvre, mit Spuren der Flügel, mon. Borghes. st. III, 4. Millin gal. myth. 47, 196. Clarac mus. de sc. 331, 387. Hirt Bilderb. 32, 2. Abh. 2. Böttiger Sabina Taf. 8.

c. in Florenz, ebenfalls mit Spuren der Flügel, Fabroni sur les statues appart. à la fable de la Niobe 15. gall. di Fir. IV, 7. Meyer Amalth. I p. 276.

d. im Capitolinischen Museum, früher mit einem Sohn der Niobe zusammengestellt, Schultern und Arme neu, mus. Capit. III, 42. Wagner Kunstbl. 1830 p. 214. Beschrbg. Roms III, 1 p. 169, 41. Müller (Arch. p. 707. Hall. Litt. Ztg. 1835 Juni p. 237) spricht die Ansicht aus, dafs die beiden Figuren wirklich zusammengehören, und eine Gruppe bildeten, in welcher eine Tochter der Niobe ihren Bruder zu schützen sucht, die durch ungeschickte Restauration so unkenntlich geworden sei; was schwerlich haltbar ist.

In Berlin ist eine Statue (Levezow Fam. d. Lykom. 9. Clarac mus. de sc. 650 B, 1500 B) bei Gerhard (Berl. ant. Bildw. p. 58, 60) und Clarac als ergänzte Psyche bezeichnet. Der Torso ist jetzt auf abscheuliche Weise zu einer Tochter des Lykomedes ergänzt. Visconti (mus. Pio Cl. I p. 163 f.) glaubte, sie habe eine Melpomene vorgestellt, Gerhard (a. a. O.) eine Tochter der Niobe, die sich zum Astragalenspiel anschicke, was zu der von ihm gewählten Ueberschrift nicht passen will. Richtig scheint Levezow (a. a. O. p. 60) die jüngste Tochter der Niobe in ihr erkannt zu haben, welche sich in den Schoofs der Mutter flüchtet.

als entlaufene Sklavin gezüchtigte Psyche erklärt [231]), allein schon Böttiger (Sabina II p. 198) hat darauf hingedeutet, dafs vielleicht Eros selbst als Peiniger zu denken sei. Und gewifs ist dieses das Richtige, da ein Verhältnifs der Aphrodite zur Psyche und zum Eros, wie es Apuleius schildert, in den Kunstwerken nie hervortritt [232]), und man diese Vorstellung dem Kreise der übrigen, deutlich ausgesprochenen, zu entziehen keinen Grund hat. Bekanntlich ist eine von diesen Statuen zugleich mit der berühmten Niobegruppe gefunden, weshalb man sie lange Zeit nur als eine Tochter der Niobe betrachtete, was gegen die richtige Deutung nun aufgegeben ist. Da indessen diese Figur einer Tochter der Niobe völlig entspricht, in die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder so schön pafst, auch in der Behandlung des Gewandes einen ähnlichen Styl zeigt, so hat Welcker (Rhein. Mus. IV p. 264 ff.) die Vermuthung ausgesprochen, dafs diese Statue ursprünglich eine Tochter der Niobe, später aber als einzelne Figur zur Darstellung der Psyche verwandt worden sei, nach einem Verfahren, das uns in der Geschichte der alten Kunst keineswegs selten begegnet. Indessen darf man sich doch nicht verhehlen, dafs die äufsere Begründung dieser Vermuthung [233]) schwach ist, denn grade die mit der Niobe gefundene Statue ist sicher eine Psyche, und es sind mit derselben auch andere Statuen gefunden, welche nicht zu den Niobiden gehören.

Von einer Gruppe, welche die durch Eros gequälte Psyche darstellte, ist nur ein Bruckstück erhalten [234]). Psyche, mit ei-

231) Meyer z. Winckelmanns W. II p. 207. Hirt Bilderb. p. 222 f. Abh. p. 6. Böttiger Sabina I p. 310 f. II p. 198. Kunstmyth. II p. 424 f.

232) Mit Unrecht hat man dies auch in einer Gemme (Winckelmann pierr. grav. p. 152, 857. Tölken Beschrbg. p. 163, 1712. s. Taf. 7, 2) gefunden. Psyche mit auf den Rücken gebundenen Händen sitzt auf einer viereckigen Basis, neben welcher auf einer hohen Säule die Statue der Aphrodite steht. Dies stimmt schon mit Apuleius gar nicht überein, bei welchem Psyche sich freiwillig der Aphrodite selbst ausliefert. Psyche durch Eros gebunden werden wir noch sonst sehen, und dafs dies vor einer Bildsäule der Aphrodite geschieht, ist nur darauf zu beziehen, dafs sie die Liebesgöttin ist.

233) Gerhard (drei Vorlesungen p. 63) billigt dieselbe.

234) R. Rochette M. J. 42, 1. Gerhard ant. Bildw. 77, 3. R. Rochette (M. J. p. 425) spricht die Ansicht aus, ein Fragment bei

nem Gewande bekleidet, das die linke Brust frei läfst, liegt auf den Boden hingestreckt uud stützt sich auf die Linke, in welcher sie einen Kranz hält, die Rechte, welche abgebrochen ist, hatte sie erhoben, auch den Kopf, welcher gleichfalls fehlt, aufgerichtet; die Beine unterhalb der Kniee sind nicht mehr vorhanden. Von Eros, der in bedeutend gröfserem Maafsstab ausgeführt war, ist nur das linke Bein, vom Knie abwärts, erhalten, sein Fufs tritt auf den Leib Psyches, daneben steht ein Baum. R. Rochette (M. J. p. 220) und Gerhard (Prodr. p. 317) erkennen hier den Genius des Todes, welcher über die besiegte Psyche triumphirt, was mir von den übrigen Vorstellungen abweichend erscheint, in denen Psyche als das Symbol dessen erscheint, was der Tod nicht erreicht; namentlich ist die Vorstellung des Capitolinischen Sarcophags, wie wir oben gesehen, eine ganz andere. Ich glaube daher, dafs auch diese Gruppe Eros vorstellte, welcher die besiegte Psyche zu Boden tritt. Hart ist diese Behandlung zwar, allein auch auf einer Gemme[235]) sehen wir Eros, wie er die halbnackte Psyche, welche hülferufend beide Hände emporhebt, bei den Haaren gepackt hat, indem er den rechten Fufs auf das Bein der hingestürzten stemmt, und mit der Linken die Fackel schwingt, um sie zu brennen[236]).

Am ausführlichsten stellt die Peinigung der Psyche ein Pom-

Winckelmann (M. J. 152) gehöre einer ähnlichen Gruppe an. Es ist das rechte Bein einer stehenden Figur neben einem Baum, an dem eine Fackel lehnt, bis etwas über das Knie hinauf erhalten. Allein hier ist keine Spur von einer liegenden Psyche erhalten, und über dem Knie ist noch der Rest einer Art von Tunica erhalten, wie sie für Eros nicht gebräuchlich ist, weshalb mir diese Vermuthung nicht wahrscheinlich ist.

235) Mus. Flor. I, 79, 7. gall. di Fir. V, 18, 4. Hirt Bilderb. 32, 4. Abh. 7. R. Rochette M. J. p. 205, Vign.

236) Vgl. das Gedicht des Meleagros (Anall. I, 17, 55. Anth. Pal. XII, 80):

Ψυχὴ δυσδάκρυτε, τί σοι τὸ πεπανθὲν Ἔρωτος
τραῦμα διὰ σπλάγχνων αὖθις ἀναφλέγεται;
μή, μή, πρός σε Διός, μή, πρὸς Διός, ὦ φιλάβουλε
κινήσῃς τέφρῃ πῦρ ὑπολαμπόμενον.
αὐτίκα γάρ, λήθαργε κακῶν, πάλιν εἴ σε φυγοῦσαν
λήψετ᾽ Ἔρως, εὑρὼν δραπέτιν, αἰκίσεται.

peianisches Gemälde[237]) dar, welches auch insofern sehr wichtig ist, als es das nachweislich älteste Kunstwerk ist, das diesen Gegenstand behandelt, obgleich man auch damit noch nicht hoch hinaufreicht. Psyche, als eine Jungfrau mit Schmetterlingsflügeln dargestellt, sitzt auf einer viereckigen Basis mit auf den Rücken gebundenen Händen, der ganze Leib ist entblöfst, die Beine sind in ein Gewand gehüllt, die Füfse nackt. Das Haar, von einem Bande umwunden und hinten in einen Knoten gebunden ist in Unordnung gerathen, und flattert über die Schultern herab. Sie sitzt vorübergebeugt und sieht mit starrem Blick schmerzlich vor sich hin. Drei Flügelknaben sind beschäftigt sie zu peinigen. Der eine, durch Schmetterlingsflügel ausgezeichnet, steht mit ausgespreizten Beinen trotzig vor ihr, und hält mit der Rechten eine brennende Fackel grade auf ihre Brust, während er in der Linken eine andere hält, welche er gegen die Erde stemmt, gewifs nicht um sie auszulöschen, sondern um sie zu schüren[238]). Ein zweiter Knabe mit gewöhnlichen Flügeln versehen, schwebt oberhalb Psyches und giefst aus einem Gefäfs eine Flüssigkeit auf sie herab, schwerlich um die Flamme zu löschen, sondern um die erliegende Psyche durch eine augenblickliche Erquickung in den Stand zu setzen, neue Qualen zu ertragen[239]). Ein dritter ebenfalls in gewöhnlicher Weise geflügelter Knabe ist hinter Psyche auf die Basis gestiegen, auf der er mit einem Knie ruht, und hält ihre Arme gefafst, um sie auf alle Weise zu verhindern sich ihren Peinigern zu entziehen. Hinter ihm steht eine weibliche ganz bekleidete Figur mit lang herabwallendem Haar, welche mit der schon besprochenen Geberde der Nemesis das Gewand lüftet

237) Zahn II, 62, 2. vgl. arch. Intell. Bl. 1835 p. 73 f. Avellino ragguaglio de' lavori della R. Acad. Ercol. 1838 p. 6.

238) Dafs Eros mit gesenkter Fackel keineswegs immer auf den Todesschlaf zu beziehen sei, beweist ein Gemälde bei Philostratos d. j. (im. 7), wo neben Jason und Medeia Eros *τῷ τόξῳ ἐπερείσας ἑαυτόν, ἐναλλὰξ τὼ πόδε ἵστησι τὸ λαμπάδιον ἐς τὴν γῆν τρέψας.*

239) Wie es in dem schon vorher angeführten Gedichte des Meleagros (Anall. I p. 18, 58. anth. Pal. XII, 132) heifst, dafs Eros der Psyche die Flügel bindet, sie übers Feuer hält, dann mit Salben beträufelt, wenn sie ohnmächtig wird, und mit Thränen tränkt, dafs sie bald brennt, bald wieder sich erholt.

und in den Busen schaut. Auf der anderen Seite schliefst eine Säule die Darstellung ab, hinter welcher eine ebenfalls ganz bekleidete Frau mit einem Kopftuch hervorsieht, die in der Rechten einen Fächer hält, welcher den untern Theil des Gesichts verdeckt, und auf die Scene hinweist.

Bei näherer Betrachtung dieses Bildes zeigt sich ein Unterschied von den meisten bisher erörterten Vorstellungen schon darin, dafs es drei Eroten sind, welche in gleicher Weise mit der Peinigung Psyches beschäftigt sind, weshalb sie denn auch als Knaben, jene dagegen als erwachsene Jungfrau dargestellt sind. Eros und Psyche sind hier nicht als das eng verbundene Paar aufgefafst. Bei den drei Eroten, welche in ähnlicher und doch unterschiedener Weise Psyche quälen, liegt es nahe an Eros, Pothos und Himeros zu denken, doch bekenne ich, dafs mir die durchgängige Anwendung dieser Namen keineswegs begründet und rathsam erscheint[240]). Am meisten fesselt unsere Aufmerksamkeit die ungewöhnliche Erscheinung eines Eros mit Schmetterlingsflügeln, denn dafs es Eros sei, ist hier durchaus nicht zu bezweifeln. Es ist derjenige von ihnen, welcher Psyche mit seiner Fackel brennt, sie eigentlich peinigt, und vielleicht auf diese Weise ausgezeichnet, um anzudeuten, dafs er seiner Natur nach der Psyche am Nächsten verwandt ist. Vor anderen Monumenten ist hier besonders ein schönes in Cilli gefundenes Relief[241]) zu erwähnen, das einen Jüngling mit Schmetterlingsflügeln an den Schultern darstellt, welcher in lässiger Stellung neben einer Säule steht, auf die er den linken Ellnbogen lehnt, indem er den Kopf nachdenklich auf die linke Hand stützt. In der gesenkten Rechten hält er die abwärts gewandte Fackel, über seinem Haupt schwebt ein Schmetterling. In diesem Jüngling den Genius des ewigen Schlafes zu erkennen, mufste um so näher liegen, als man gewohnt ist, den Jüngling mit der gesenkten Fackel für den Genius des Todesschlafes zu erklären, und der Gott des Schlafes in der That durch

[240]) Vgl. Excurs V.

[241]) Steinbüchel Wiener Jbb. XLVIII, Anzeige Blatt p. 101, Taf. 2, 3, danach hier Taf. 3, 2.

Schmetterlingsflügel bezeichnet wird [242]). Allein da wir bisher, wo sich eine Verbindung mit Psyche zeigte, auch Eros erkannt haben, scheint mir auch hier diese Erklärung vorzuziehen, da die Bildung des Eros mit Schmetterlingsflügeln, gerade in seiner Beziehung zu Psyche, durch unser Gemälde erwiesen ist. Deshalb glaube ich auch andere Knaben mit Schmetterlingsflügeln, die an der Stelle erscheinen, wo wir Eroten zu sehen gewohnt sind, wie in Wandgemälden unter Arabesken [243]), oder an einem Sarcophag die Inschrifttafel tragend [244]), wirklich für Eroten halten zu müssen, nicht mit Zoega (bassir. II p. 209) und Gerhard (Prodrom. p. 261) für Träume, was mir nicht begründet zu sein scheint. Auch der mit vier Schmetterlingsflügeln versehene Knabe eines merkwürdigen Terracottareliefs [245]), welcher mit Epheu bekränzt ist, und in der Rechten einen Becher hielt, wird nach diesen Analogieen mit mehr Recht für einen Bakchischen Eros, als mit Braun (Kunstvorst. d. geflügelten Dionysos p. 6) und Welcker (Rhein. Mus. VI p. 595 f.) für einen geflügelten Bacchusknaben gehalten werden müssen, um so mehr da mit Eros auch Psyche in den Dionysischen Thiasos eintrat, wie wir bereits sahen und noch sehen werden. Freilich ist nicht zu verhehlen, dafs man sich hier auf einem Gebiet von Vorstellungen befindet, welche auch bei den Alten schwankend waren, und deren Uebergänge und Nuancirungen für uns kaum bestimmbar sind, allein grade da scheint es mir Pflicht der Erklärung zu sein, an den sicheren Merkmalen festzuhalten.

Kehren wir zu der Betrachtung des Gemäldes zurück, so ist die Bedeutung der weiblichen Figur hinter Psyche durch den Gestus der Nemesis klar. Fraglich kann es nur sein, ob die Göttin selbst dargestellt sei, wogegen das gelöste Haar und ein Mangel an erhabener Würde in der ganzen Gestalt zu sprechen scheint, oder eine Zuschauerin dieser Peinigung, welche durch Anrufen der Nemesis ein gleiches Geschick von sich abzuwen-

242) Zoega bassir. II p. 207 ff. Böttiger Kunstmyth. II p. 523 ff.

243) Pitt. di Erc. II p. 169; Cabott stuchi ant. 13.

244) Boissard antt. VI, 105.

245) Braun Kunstvorst. d. geflüg. Dion. 4, 5. Campana due sepolcri 8 M.

den strebt. Leider ist die Bedeutung der gegenüberstehenden Figur noch weniger sicher. Das Bild war schon, da es entdeckt wurde, sehr undeutlich und namentlich diese Figur scheint gelitten zu haben. Was sie in der Hand hält erklärt Avellino für einen Spinnrocken und die Frau für die Moira Klotho. Allein ihre Stellung ist nicht die einer Spinnenden, und die aufmerksame Neugierde, welche sie ausspricht, ist der Moira nicht angemessen, auch ist mir der Gedanke nicht klar, welcher durch ihre Gegenwart ausgedrückt werden sollte. In der Abbildung hält sie einen Blattförmigen Fächer [246]), allein was bedeutet dieser hier? Man fühlt sich gedrungen, hier wie auf der Chigischen Vase einen Gegensatz gegen Nemesis anzunehmen, aber Elpis, welche ihr dort so schön gegenübergestellt ist, kann man in dieser Figur nicht erkennen. Das Kopftuch, die neugierige Haltung, mit der sie hinter der Säule hervorsieht, geben ihr etwas Untergeordnetes; wenn man den Fächer als ein Symbol weiblichen Putzes und weiblicher Eitelkeit fassen dürfte, so läge hierin vielleicht der Gegensatz gegen die ernste Strenge der Nemesis. Doch gestehe ich, dafs diese Deutung sehr unsicher ist.

Auf anderen Monumenten ist die der Züchtigung vorhergehende Fesselung der Psyche durch Eros dargestellt, auf Gemmen [247]) knieet sie unterwärts bekleidet neben Eros, welcher beschäftigt ist, ihr die Hände auf dem Rücken zusammenzubinden, auch bindet er sie an eine Säule fest [248]). Dieses wird nun weiter ausgeführt, Eros errichtet ein Tropaion, an dessen Fufs die gefangene Psyche sitzt [249]), und hiebei sind ihm denn auch andere Eroten behülflich [250]). Während einer sich bemüht, die Rüstung an einen Baumstamm zu befestigen, ist ein anderer

---

246) Vgl. unten.

247) Cab. d'Orléans I, 36; Gerhard Neap. ant. Bildw. p. 397, IV, 1. Psyche allein, mit auf den Rücken gebundenen Händen knieend, Agostini II, 64. mus. Flor. I, 79, 6. Hirt Abh. 4.

248) Winckelmann pierr. grav. p. 155, 874; 875. Tölken Beschrbg. p. 161, 691.

249) Tölken Beschrbg. p. 161, 692.

250) Gemmen in Aachens Münster, Jbb. des Rheinl. Vereins II Taf. 5, 1. Lersch das. p. 72 ff.

beschäftigt, der auf einem Felsstein sitzenden unterwärts bekleideten Psyche, welcher die Hände bereits auf den Rücken gebunden sind, auch die Flügel zu binden. Ein dritter steht neben ihr auf dem Stein nnd hält in der Rechten die Siegespalme, während er in behaglicher Ruhe die Linke auf den Kopf legt. Auch hier sind die Eroten als Knaben, Psyche als erwachsene Jungfrau dargestellt. Ein anderes Moment tritt auf einer Gemme hervor [251]), wo Psyche unter einem Baume an der Erde sitzt, umgeben von zwei Eroten, von denen der eine ihr die Hände auf den Rücken bindet, der andere drohend einen Stab erhebt. Daneben sitzt Dionysos, unterwärts bekleidet, in der Rechten den Thyrsos haltend, als der Gott, durch dessen Einfluſs die Liebe hauptsächlich entzündet wird [252]). So wie aber Eros die Psyche besiegt und fesselt, wird er auch von ihr gefesselt; sie bindet ihn an eine Säule [253]), auf welcher auch wohl der Greif der Nemesis sitzt [254]), auch sehen wir ihn an eine solche Säule mit einem Greif gebunden, ohne Psyche, dabei die Inschrift ΔΙΚΑΙΩϹ [255]). Wiederum legt Psyche ihm Fuſsfesseln

---

251) Maffei gemm. IV, 47. Hirt Abh. 5. Bilderb. 32, 3. Gräfe Meleagri carmina Titelvignette.

252) Früher war diese Figur für eine Klotho mit dem Rocken versehen worden, richtig ist sie in der Abbildung bei Gräfe, welcher auch (praef. p. XXIV) das Gedicht des Meleagros (Anall. I p. 17, 57. anth. Pal. XII, 119) verglichen hat:

Οἴσω, ναὶ μὰ σέ, Βάκχε, τὸ σὸν θράσος· ἁγέο κώμων
ἄρχε θεὸς θνατῶν ἁνιοχεῖ κραδίαν
ἐν πυρὶ γενναθεὶς στέργεις φλόγα τὰν ἐν Ἔρωτι
καί με πάλιν δήσας τὸν σὸν ἄγεις ἱκέτην.
Ἠ προδότας κἄπιστος ἔφυς, τεὰ δ᾽ ὄργια κρύπτειν
αὐδῶν ἐκφαίνειν τἀμὰ σὺ νῦν ἐθέλεις.

Vgl. Welcker z. Zoegas Abh. p. 365.

253) Mus. Flor. I, 79, 4.

254) Tölken Beschrbg. p. 161, 686.

255) Winckelmann pierr. grav. p. 152, 855. Tölken Beschrbg. p. 157, 652. Eros gebunden sitzend vor einer Säule mit dem Bilde der Nemesis, mus. Flor. I, 76, 7. Ganz damit übereinstimmend ist das Gedicht des Krinagoras (anall. II p. 140, 1. anth. Pal. II p. 685, 199):

Εἰς ἄγαλμα Ἔρωτος δεδεμένου.
Καὶ κλαῖε καὶ στέναζε συσφίγγων χεροῖν
τένοντας, ὦ 'πίβουλε τοῖά τοι πρέπει·

an[256]), und der so gefesselte Eros mufs mit dem Karst[257]) schwere, ermüdende Arbeit verrichten[258]); aber auch Psyche mufs diese Arbeit übernehmen. Auf einer Gemme[259]) steht sie traurig auf den Karst gestützt, während zu ihren Füfsen Eros mit einem Helm knieet. Winckelmanns Erklärung (M. J. II p. 41 f.), welcher hier die allegorische Vorstellung von der Ruhe der Seele durch den Ackerbau angedeutet fand, welchem der Krieg ebenso entgegenwirkte, als Eros der Ruhe der Seele, ist schwerlich richtig, aber ungleich besser als die von Thorlacius (opp. I p. 351), welcher meint: *Cum fabula, in qua versamur, laboris in frumentis ac seminibus expressam faciat mentionem, non dubito, quin hocce monumentum de ista fabulae parte accuratius sit intelligendum.* Ich sehe hier nur eine Ausführung des Gedankens, dafs Psyche als Gefangene nun auch schwere Arbeit verrichten mufs, der Helm in der Hand des Eros bedeutet aber nicht, wie Hirt (Abh. p. 9) will, die Zerstörung dessen, was sie im Schweifse ihres Angesichts bauet, sondern bezeichnet ihn nur

---

οὐκ ἔσθ᾽ ὁ λύσων, μὴ ᾽λέειν ὑπόβλεπε.
Αὐτὸς γὰρ ἄλλων ἐκ μὲν ὀμμάτων δάκρυ
ἔθλιψας, ἐν δὲ πικρὰ καρδίαις βέλη
πήξας ἀφύκτων ἰὸν ἔσταξας πόθων,
Ἔρως· τὰ θνητῶν δ᾽ ἐστί σοι γέλως ἄχη.
Πέπονθας οἷ᾽ ἔρεξας· ἐσθλὸν ἡ δίκη.

Vgl. anall. II p. 276, 4. anth. Pal. II p. 684, 395. Hier sind auch die schon angeführten Vorstellungen zu erwähnen, in denen Eros mit einem Schmetterling an eine Säule gelehnt steht, wo es nicht immer deutlich ist, ob er an dieselbe festgebunden sei. Auch in einer Fufsangel wird Eros gefangen (mus. Flor. I, 81, 3; 4), und in dieser Lage von einem zweiten Eros mit der Palme verspottet (Winckelmann pierr. grav. p. 133, 693. Tölken Beschrbg. p. 156, 641), auf der Fufsangel sitzt dann auch wohl ein Schmetterling (mus. Flor. I, 81, 2). Ebenso sitzt auch Psyche in einer Fufsangel gefangen und Eros eilt zu ihr hin (Tassie 42, 7170, nach Böttiger Kunstm. II p. 470 modern).

256) Winckelmann pierr. grav. p. 155, 873. Tölken Beschrbg. p. 161, 690. Vgl. Meleagros (anall. I p. 16, 52, 5 f. anth. Pal. V, 179, 5 f.):

ἦ γάρ σευ τὰ ποδηγὰ Πόθων ὠκύπτερα κόψας
χαλκόδετον σφίγξω σοῖς περὶ ποσσὶ πέδην.

257) Juven. XI, 80: *squalidus in magna fastidit compede fossor.*

258) Winckelmann pierr. grav. p. 147, 819—822. Tölken Beschrbg. p. 157, 643—647.

259) Winckelmann M. J. 34. Hirt Abh. 6.

als ihren Sieger. Auch in anderer Weise wird Psyche dienstbar; wie Eros Schmetterlinge an seinen Wagen spannt, fährt er auch auf einem von zwei Psychen gezogenen Wagen[260]. Aber dieses Gespann dient auch anderen Gottheiten; auf einem schönen Steine[261]) steht Eros mit geschwungener Fackel auf der Deichsel und hält die Zügel der beiden an dieselbe geschirrten Psychen, ein zweiter geht neben dem Rade her, auf das er die Hand legt. Auf dem Wagen sitzt eine unterwärts bekleidete Gestalt, deren Gewand in einem Bogen um das Haput flattert, den rechten Arm hat sie um einen neben ihr schwebenden Knaben geschlungen. In der Abbildung ist es eine weibliche Figur, in der Beschreibung heifst sie *„allem Anschein nach männlich"*, und männlich erscheint sie auch auf einer, wie es scheint, modernen Wiederholung[262]). In diesem Falle kann sie nur Dionysos[263]) vorstellen, im anderen Aphrodite, beide Annahmen sind nach dem, was schon bemerkt worden ist, an sich leicht verständlich[264]). Auf einer anderen Gemme[265]) sitzt auf einem von zwei Psychen gezögenen Wagen eine Figur mit einem Thyrsos, von welcher es ebenfalls nicht ganz klar ist, ob es ein weibischer Dionysos oder eine weibliche Figur, also in diesem Falle Ariadne sei[266]), doch ist hier durch den Thyrsos

---

260) Winckelmann pierr. grav. p. 157, 896. Tölken Beschrbg. p. 164, 718.

261) Bracci mem. I, agg. 221. mus. Borb. IV, 39. Neapels ant. Bildw. p. 407, XX, 4.

262) Tassie 35, 3116. Böttiger kl. Schr. II Taf. 7, 4. Kunstmyth. II p. 471 f.

263) Böttiger (kl. Schrr. II p. 324) denkt ohne Noth an den in die Umarmung der Ariadne eilenden Dionysos.

264) Zweifelhaft kann die Bedeutung des Eros neben dem Rade sein; auf dem Steine bei Tassie sitzt er daneben und hemmt das Rad, was Böttiger (kl. Schrr. II p. 325) nicht fein erklärt. Mir scheint das eine Veränderung des modernen Künstlers zu sein, denn auf dem Stein in Neapel geht er nebenher und schiebt nach.

265) Gori inscr. Etr. I p. XII. mus. Flor. I, 93, 2. Wicar II, 12. gall. di Fir. V, 18, 5.

266) Bei Müller (Arch. § 391, 9) ist eine Verwirrung, welche seine Meinung nicht erkennen läfst. Denn er führt dieselbe Gemme (mus. Borb. IV, 39) zuerst mit der bei Tassie an als Aphrodite und Eros von Psychen gezogen, gleich darauf mit der Florentinischen als Ariadne.

die Bakchische Beziehung festgestellt. Ein Eros steht neben ihr auf dem Wagen, ein zweiter geht neben den Psychen her und scheint sie anzutreiben.

Schon die Vervielfältigung der Psychen beweist, dafs die innige Vereinigung von Eros und Psyche, die in Glück und Leid nothwendig zu einander gehören, diesen Vorstellungen nicht zu Grunde liegt, und eine so zu sagen oberflächlichere Auffassung ihres Verhältnisses zu einander geht auch aus anderen Monumenten hervor, in welchen Psyche gewissermafsen nur als das weibliche Gegenbild des Eros erscheint. Die Einführung mehrerer Eroten in die Dichtung und bildende Kunst ist bekannt genug, in den Werken der letzteren mufste das Streben nach Symmetrie und zugleich nach Abwechselung es sehr willkommen erscheinen lassen dem so vielfach angewandten Eros eine weibliche entsprechende Figur gegenüber zu stellen und diese Stelle nahm nun Psyche ein, mehr die Schwester und Genossin als die Geliebte des Eros[267]).

In diesem Sinne möchte ich die Dresdener Gruppe[268]) verstehen, in welcher neben der sitzenden Aphrodite, Psyche auf der Erde mehr sitzt als knieet in einer ächt kindlichen Stellung, während Eros hinter ihr steht und sie schmeichelnd umfafst. Hier an eine Versöhnung der Aphrodite mit Psyche im Sinne des Apuleius zu denken, verbietet schon die Darstellung von Eros und Psyche als Kinder. Böttiger (Kunstmyth. II p. 426) meinte deshalb, es sei wohl eine portraitmäfsige Familiengruppe vorgestellt, wogegen W. A. Becker (August. p. 413) geltend macht, dafs die Köpfe nichts Portraitmäfsiges haben. Aber es bleibt denn doch eine Familienscene; dem Eros ist wie sonst Anteros so hier Psyche beigesellt, und es ist unverkennbar, dafs das Kindliche in dieser Gruppe das Hauptaugenmerk des Künstlers gewesen ist. Ganz ähnlich scheint mir die Darstellung ei-

267) Auf einem Relief im giardino della pigna (Gerhard Prodr. p. 265) halten statt der sonst gebräuchlichen Eroten zwei Psychen das Gewinde eines Sarcophags; auf einem Sarcophag im Palast Pio (Gerhard ebend.) schwebt über jedem Eros, der das Brustbild der Verstorbenen hält, eine Psyche.

268) Leplat 17. Augusteum 62. Clarac mus. de sc. 640, 1451. Hirt Abh. 12. Hase Beschrbg. 221.

nes schon erwähnten Sarcophags[269]), auf welchem Aphrodite fast ganz nackt auf einer Erhöhung sitzt, mit einem Kamm in der Hand, also mit ihrer Schmückung beschäftigt[270]), zu ihren Füfsen steht an sie geschmiegt Eros, ein zweiter hülfreich hinter ihr, am Boden sitzt Psyche[271]), welche also hier an der Stelle des sonst gewöhnlichen dritten Eros erscheint.

Mit Eros[272]) wird nun auch Psyche Theilnehmerin des Bakchischen Thiasos; auf einem Sarcophagrelief[273]) erscheint sie un-

---

269) Gerhard ant. Bildw. 36.

270) Eine so eben dem Bad entstiegene Frau hält ebenfalls einen Kamm, Stackelberg Gräb. d. Hell. 36, 4. Cabin. Pourtalès 29. Dubois cat. Pourt. p. 68, 271.

271) Gerhard (Prodrom. p. 250. 280) erklärt sie, wie mir scheint ohne Grund, für eine trauernde Psyche, und Aphrodite für die Libitina. Er beruft sich auf eine Gemme (Winckelmann pierr. grav. p. 116, 550. Tölken Beschrbg. p. 136, 420), auf welcher neben Aphrodite Anadyomene, der Eros einen Spiegel vorhält, ein Schmetterling flattert, eine Vorstellung, die mir hiefür nicht beweisend erscheint.

272) Eros erscheint als Genosse des Dionysos nicht nur da, wo es sich um Liebesabentheuer desselben handelt (mus. Pio Cl. IV, 24; Sickler Alman. a. Rom II, 8. Müller Denkm. a. K. II, 36, 422; Clarac mus. de sc. 143, 41. Millin gal. myth. 68, 260), bei der Auffindung der Ariadne, wohin man mit Zoega (bass. I p. 30) Gruppen beziehen möchte, wo Dionysos sich auf Eros stützt, wie sonst auf den Satyr (mus. Borb. V, 8. Gerhard ant. Bildw. 19; mus. Worsl. 14. Müller Denkm. a. K. II, 32, 370; vgl. das Relief einer Spiegelcapsel mus. Chius. I, 57. Gerhard ant. Bildw. 88, 1. Etr. Spiegel 21, 3). Er ist vielmehr häufig der Theilnehmer seines Thiasos und Bakchischen Figuren gesellt z. B. mus. Pio Cl. V tav. C; Zoega bass. 89, daher er auch allein mit unzweideutigen Bakchischen Attributen erscheint, wie auf der herrlichen Pompejanischen Mosaik (mus. Borb. VI, 62. Zahn II, 93), wo er Epheubekränzt, einen Skyphos haltend auf einem Löwen reitet, dem ein Rebzweig um den Hals gewunden ist, und der über einen Thyrsos wegschreitet, wie wir ihn sonst im Bakchischen Thiasos sehen, z. B. mus. Pio Cl. IV, 29. Millin gal. myth. 63, 268. Vgl. Gerhard Prodrom. p. 233 ff.

273) Gerhard, welcher es kurz erwähnt (arch. Intell. Bl. 1833 p. 39), hat mir folgende nähere Beschreibung mitgetheilt: „Das Relief diente noch bis ganz kürzlich einem Brunnen in via Borgognona 25. Es stellt einen Knaben Bacchus mit Thyrsus und Krug auf einem von knabenhaften Kentauren bespannten Wagen vor, deren einer zur Linken Pedum und Krater, der zur Rechten einen Stamm und etwa ein Paar Becken hält; unten liegt ein umgestürzter Fruchtkorb. Voran schreitet ein Flügelknabe mit erho-

ter dem schwärmenden Thiasos, und wie Eros besonders die Kentauren bändigt, sie lenkt, wenn sie den Wagen des Dionysos ziehen [274]) und auf ihnen reitet [275]), so sehen wir auch Eros und Psyche auf Kentauren reitend [276]). Eros sitzt auf einem männlichen Kentauren, der die Leier spielt, Psyche auf einem weiblichen, welche die Doppelflöte bläst (*ab*), wie wir diese bei-

---

benen Händen, vor diesem eine Psyche, als Tympanistria. Ein ähnlicher Wagen, worin wieder ein knabenhafter Bacchus mit Thyrsus in der Linken eben einsteigend erscheint, ging von Pferden gezogen, als deren Lenker ein Amor voran sitzt, den beschriebenen Figuren voran; vom Vordertheile der Pferde an ist das Bild aber abgeschnitten."

[274]) Mus. Veron. 73, 1; mus. Pio Cl. V, 7; Millin gal. myth. 69, 261; Zoega bass. II, 77; Millin voy. de la midi 37, 3; Cavaceppi racc. II, 58; Lasinio sc. d. campo sancto 98; 124; 127; Gerhard ant. Bildw. 112, 1; Clarac mus. de sc. 124, 4.

[275]) Bekannt ist der Borghesische Kentaur, den Eros gebändigt hat und auf ihm reitet (Maffei racc. 72 f. mon. sc. Borghes. II, 2. mus. roy. II, 11. Bouillon I, 64. Clarac. mus. de sc. 277, 134); vgl. eine andere ähnliche Gruppe (mus. Pio Cl. I, 51). Eros mit einer Leier auf einer säugenden Kentaurin reitend, s. Clarac mus. de sc. 150, 472. Auf den von Quaranta (di XIV vasi d' argento. Neap. 1837) herausgegebenen Pompeianischen Silberbechern reiten Eroten auf Kentauren und Kentaurinnen; welche verschiedene Bakchische Attribute tragen.

[276]) *a*. Gall. Giustin. II, 107. Montfaucon ant. expl. I, 192. Zoega Abh. Taf. 4, 12.
b. Cippus mit der Inschrift (Gruter 607, 3):

DIS · MANIBVS
AMEMPTI · DIVAE · AVG · L
LALVS · ET · CORINTHVS · L

Nachdem er ganz fehlerhaft publicirt war bei Boissard III, 144. Montfaucon ant. expl. V, 1, 79. Lessing, wie d. Alten d. Tod gebildet p. 29, ist er richtig abgebildet mus. Nap. IV, 40. Clarac mus. de sc. 186, 325. Es ist mir aber unbegreiflich, wie Gerhard (Prodrom. p. 261) sagen kann, dieser Cippus „*weise im sonst bekannten Gegensatz centaurengetragener Paare von Eros und Anteros* (*mus. Pio Cl. IV*, 25) *oder Amor und Psyche* (*gall. Giust. II*, 107) *einen Knaben mit Krotalen einem andern leyerspielenden Flügelknaben gegenüber* (*beide auf Centauren sitzend*) *als ungeläuterten und noch von der Gemeinschaft Psyches erfüllten Genius nach.*" Denn von allen dem ist ja auf dem Cippus gar Nichts zu sehen, so wenig als auf dem schon vorher betrachteten Relief im Museo Pio Clementino Eros und Anteros auf Kentauren reitend. — Im Vorbeigehen bemerke ich, dafs der Name Lalus wohl den Namen der Malerin Lala, für welchen Keil (anall. epigr. p. 225) ein Beispiel vermifste, rechtfertigen dürfte.

den Instrumente häufig in ihren Händen erblicken[277]), Eros bläst die Queerflöte[278]) (*ab*), Psyche hält einen Apfel (*a*), oder wie es scheint Krotalen (*b*), was vielleicht das Ursprüngliche sein möchte. Zwischen ihnen liegen an der Erde ein Rhyton und ein umgestürzter Krater (*b*)[279]), oder ein Gefäfs mit Obst steht neben einem umgestürzten leeren (*a*). Auf dem vollständigeren Relief (*a*) steht zwischen beiden Eros der auf der Queerflöte bläst, und zu beiden Seiten ist ein Apfelbaum, von welchem ein danebenstehender Eros Früchte pflückt[280]). Dafs diese Vorstellungen

277) Kentauren mit Leyer und Flöte auf Reliefs (g. Giust. II, 104 [Millin. gal. myth. 69, 103, 235. O. Jahn Pentheus Taf. 3a]; mus. Veron. 73, 1; mus. Pio Cl. IV, 22; Cavaceppi racc. II, 58; Lasinio scult. d. campo santo 124; Gerhard ant. Bildw. 112, 1) und Gemmen (Buonarotti medagl. p. 427. Millin gal. myth. 66, 245; mus. Flor. I, 92, 2. gall. di Fir. V, 14, 1). Meistens sind ein männlicher und weiblicher Kentaur zusammengestellt, wie auch auf den Bronzereliefs (mus. Borb. IX, 58. Avellino descr. di una casa Pomp. 1837 tav. 8. p. 50 f. O. Jahn Ann. XIII p. 288), oder auch ein alter und junger, da denn der ältere meistens die Leier hält, auch wohl allein ohne den Gegensatz der Flöte (Gori inscr. Etr. III, 27; Clarac mus. de sc. 124, 4; 127, 421).

278) Dies ist, wie nach dem Vorgange Anderer Visconti (Mus. Pio Cl. V, 13 p. 82 ff.) erwiesen hat, der πλάγιος αὐλός oder πλαγίαυλος, *calamus obliquus ad aurem porrectus dexteram* bei Apuleius (met. XI, 9 p. 772), nach Pollux (IV, 74) ein Libysches Instrument, nach Athenäus (IV p. 175 E) die Erfindung des Osiris, und dem Serapis heilig nach Apuleius. Nach anderer Sage war sie von Pan erfunden (Bion III, 7) und wurde diesem von Hirten geweiht (Long. Past. I, 4. IV, 26), welche es auch vorzugsweise gebrauchten (Theocr. XX, 29. Heliod. V, 14). Daher bläst auf Monumenten ein Satyr die Queerflöte (Becker August. 113; Mus. Nap. II, 25. Clarac mus. de sc. 139, 290), sowie Eros der mit anderen einen Bakchischen Komos darstellt (mus. Pio Cl. V, 13; Millin gal. myth. 69, 272; mus. Capit. IV, 57). Bemerkenswerth ist auch eine Herme im Britischen Museum, nach Panofka Hyagnis vorstellend, welcher die Queerflöte bläst (anc. marbles II, 5. Panofka Antikenkranz 8 p. 10 ff.). Doch ist auch das zu bemerken, dafs nach Aelianus (h. an. VI, 19) der Gesang des Liebesvogels Iynx dem Klange des Plagiaulos glich.

279) Nicht selten halten die Bakchischen Kentauren einen Krater (mus. Pio Cl. IV, 26; V, 7; Lasinio sc. de campo santo 98), oder ein Rhython (Gori inscrr. Etr. III, 27; Clarac mus. de sc. 124, 4; Sickler Alman. a. Rom II, 8. Müller Denkm. a. K. II, 36, 422).

280) Aepfel sind bekanntlich ein erotisches Symbol (Creuzer Ausw. ant. Thongef. p. 68 f.) und Eroten werden nicht selten Aepfel pflückend dargestellt, Philostr. im. I, 6 das. Welcker p. 238 f. Müller Arch. § 391, 5.

eine Beziehung zu den Läuterungen der Mysterien hätten, wie Böttiger (Kunstmyth. II p. 518) und Welcker (z. Zoegas Abh. p. 384) annehmen, scheint mir nicht angedeutet. Sie sind wohl in keinem anderen Sinne zu fassen, als in welchem so häufig Bakchische Vorstellungen auf Sarcophagen sich finden, als typische Bilder der Glückseligkeit, welche der Gott seinen Verehrern verleiht. Diese hofften gewifs die in die Mysterien Eingeweihten sicherer und in höherem Maafse zu erreichen, aber auf die Mysterien beschränkt waren solche Vorstellungen nicht.

Es ist bekannt, wie sehr die spätere Kunst es liebte, durch die anmuthigen Gestalten der Eroten die mannigfaltigsten Handlungen und Verrichtungen darzustellen, namentlich aber auch sie mit den Attributen der verschiedenen Götter spielen zu lassen[281]). Auch in diesen Kreis tritt Psyche ein. Auf einem Pompejanischen Wandgemälde[282]) sitzen zu beiden Seiten eines Tisches, auf welchem Blumen liegen, Eroten und geflügelte Mädchen und sind beschäftigt um Bänder, welche von einer über dem Tische angebrachten Vorrichtung herabhängen, die Blumen zu zierlichen Guirlanden zu vereinigen, einer hält eine Scheere in der Hand, um die fertig gewordenen abzuschneiden. Auf der einen Seite holt ein geflügeltes Mädchen aus einem Korb, der auf einer Bank steht, mehr Blumen herbei, auf der anderen Seite ist Eros mit einer Guirlande in der Rechten im Begriff fortzugehen, Psyche steht neben ihm und reicht ihm noch Blumen dar. Zu bemerken ist, dafs hier ein Mädchen durch die Schmetterlingsflügel vor den übrigen ausgezeichnet ist, wie auf einem vorher betrachteten Gemälde ein Eros. Dieselbe Weise Guirlanden zu flechten ist auch auf einem Sarcophag[283]) dargestellt, wo ebenfalls ein Mädchen vor einem mit Blumen bedeckten Tisch sitzt, die Guirlanden, an denen sie arbeitet hängen vor ihr von einem Baum herab, der einen Ast über ihr ausbreitet[284]); ein

---

281) Vgl. Excurs V.

282) Mus. Borb. IV, 47. Gerhard ant. Bildw. 62.

283) Gori inscr. Etr. III, 9.

284) Auch auf einem andern Reliefffragment (Clarac mus. de sc. 180, 25) ist eine Kranzflechterin ähnlich vorgestellt, hinter ihr ist ein Skelett sichtbar.

Mann bringt in einem grofsen Korb, den er auf der Schulter trägt, Blumen herbei. Unter dem Tisch ist das auf Sarcophagen so häufig vorkommende fressende Häschen sichtbar[285]. Dann folgt das Brustbild der Verstorbenen, hierauf Eros welcher einer sitzenden Frau ein Paar Guirlanden darbietet, unter seinen Füfsen liegt ein umgestürzter Obstkorb. Auf einem andern Relief[286] erscheint Psyche als Blumenverkäuferin. Sie sitzt vor einem grofsen Blumenkorb und bietet einem Eros einen kleineren Blumenkorb dar; weiterhin bringt ein zweiter Eros einem anderen eine Traube, der auf einem mit Blumen gefüllten Korbe sitzt, in der Rechten einen Kranz und in der Linken einen grofsen Blumenkorb hält. Darauf folgt ein Eros, der auf der rechten Schulter eine Wage trägt, deren beide Schaalen mit Blumen gefüllt sind, in der Linken trägt er, wie der neben ihm stehende Eros in der Rechten, eine Guirlande[287]. Auf Wandgemälden sehen wir sowohl Psyche allein[288] als mit Eros vereint mit Blumenkörben und Guirlanden in den Händen[289].

Ferner sehen wir sie auf verschiedene Weise mit Symbolen der Götter beschäftigt. Auf einem Pompeianischen Gemälde[290] steht Psyche neben einem Altar, auf welchem eine Stephane liegt, dahinter steht auf einer Säule eine weibliche Statue; weiter vorn sind drei Eroten um einen Pfau beschäftigt, ein Spiegel ist an einen Stein gelehnt. So wie hier die Attribute der Here unverkennbar sind, so auf dem entsprechenden Bilde[291] die der Athene[292]. Auf einer Säule ruht ein Helm,

285) Welcker Nachtr. p. 236. R. Rochette M. J. p. 225.

286) Gori columb. Liv. p. XI.

287) Auf einem andern Sarcophag (Millin voy. d. le midi 76. Clarac mus. de sc. 165, 437) steht eine mit dem Kopftuch versehene Frau vor zwei mit Blumen und Guirlanden gefüllten Körben, und hält, wie ein zu ihr herantretender Jüngling ein Gewinde in den Händen, ein anderer trägt zwei Körbe fort.

288) Pitt. di Erc. III, 79; mus. Borb. VII, 54.

289) Mus. Borb. XI, 57. Zahn II, 53. 57. 67; S. Bartoli pitt. 14.

290) Mus. Borb. XI, 15. Zahn, II, 54.

291) Mus. Borb. XIII, 8. Zahn II, 54.

292) Auf einem ähnlichen Bilde (Pitt. di Erc. II, 233) ist auf dem Schilde, das Eros aufrichtet, Athene vorgestellt, welche einen Gi-

davor steht eine viereckige Basis auf welcher Eros mit Mühe einen Schild, der als Zeichen eine Schlange führt, feststellt. Ein anderer führt, ein Messer in der Hand, ein Lamm[293]) zu einem runden Altar, neben welchem Psyche mit Tainia und Fruchtteller steht; ein Kästchen, Kanne und Schaale liegen auf der Erde[294]). In andern Gemälden tragen Eros und Psyche dergleichen Attribute z. B. Apollons Leier[295]) oder den Krater des Dionysos[296]) gemeinsam[297]).

Noch ist eine Classe von Darstellungen zu erwähnen, wo mythologische Vorstellungen durch Eroten so zu sagen parodirt werden. So wird z. B. Apollon[298]) sein Wettstreit mit Marsyas[299]), Dionysos mit seinem Thiasos[300]), Hermes[301]) durch Eroten vorgestellt. Auch hiebei tritt Psyche auf. So stellt ein merkwürdiges Relief[302]) die Heimbringung der Leiche Hektors

---

ganten tödtet. Vorne bringt ein zweiter Eros das Lamm und hält in der Linken eine Schaale, ein geflügeltes Mädchen aber spendet aus einer Schaale auf den Altar und hält in der Linken einen Helm.

293) Juven. XII, 4.

294) Auf dem dritten zu diesen gehörigen Gemälde (mus. Borb. XI, 16), das sich auf Aphrodite bezieht, sind nur Eroten, keine Psyche beschäftigt.

295) Zahn II, 11.

296) Zahn II, 12.

297) Ich erwähe hier noch ein seltsames Relief (Lechevalier Reise nach Troas 6. Clarac mus. de sc. 181, 673), auf welchem Psyche vorgestellt ist auf einem Dromedar reitend. Wie dies zu verstehen sei, ist mir nicht klar, denn wenn man sich gleich erinnern kann an die zum Theil seltsamen Gespanne, deren sich Eros bedient (mus. Capit. IV, 30. Millin gal. myth. 2, 32; mus. Pio Cl. IV, 12; Zoega bass. 114; Clarac mus. de sc. 162, 225; Gerhard ant. Bildw. 90), uuter denen sich auch Dromedare befinden (Clarac mus. de sc. 162, 332), so genügt dies doch zur völligen Aufklärung nicht.

298) Pitt. di Erc. VI, 207.

299) Gerhard ant. Bildw. 91.

300) Mus. Pio Cl. V, 13. Millin gal. myth. 69, 272; vgl. Gerhard ant. Bildw. 91; 92.

301) Buonarruoti medagl. p. 1. Millin gal. myth. 51, 214; Gori columb. Liv. p. V; Passeri luc. I, 101.

302) Bouillon mus. III, 45, 3. Clarac mus. de sc. 190, 429, vgl. mon. sc. Borghes. 32. Clarac mus. de sc. 194, 418. Gerhard (Prodr. p. 263) bezieht es wohl nur durch ein Versehen auf Meleagros und Atalante.

dar, welche nebst seinem Wagen von trauernden Gefährten geleitet wird, die alle in der Gestalt von Eroten gebildet sind; aus dem Stadtthor kommt ihm von einer Magd geleitet Andromache entgegen, und diese ist als Psyche mit Schmetterlingsflügeln vorgestellt. In ähnlicher Weise ist ein Elfenbeinrelief [303]) aufzufassen, auf welchem Psyche auf der Erde hingestreckt in tiefem Schlummer liegt, neben ihr steht Eros und hält einen Thyrsos über sie ausgestreckt, zu beiden Seiten steht auf einer Basis ein Gefäfs. Buonarruoti (medagl. p. XXVI), der den Thyrsos für eine Fackel hielt, was schon die flatternden Bänder verbieten, erkannte den Genius, welcher sich der ihm anvertrauten Seele nähert; Böttiger (Kunstmyth. II p. 504 f.) glaubt, die schlafende Psyche stelle eine Gestorbene vor, welche der trauernde Eros mit seiner Fackel wiederzubeleben suche; eine Vorstellung, welche einen Widerspruch in sich trägt. Thorlacius (opp. I p. 349), der den Thyrsos richtig erkannt hat, bezieht die Vorstellung auf den Moment in der Erzählung des Apuleius, wo Eros sich der in seinem Zauberpalast entschlummerten Psyche nähert. Nach meiner Ansicht sind hier vielmehr Ariadne und Dionysos unter dem Bilde von Psyche und Eros vorgestellt, welches durch ein Relief bestätigt [304]) wird, auf welchem Dionysos in ganz ähnlicher Weise seinen Thyrsos über die schlafend liegende Ariadne ausstreckt [305]). Sehr wahrscheinlich ist mir auch Böttigers (Kunstmyth. II p. 504) Vermuthung, dafs auf einer Graburne [306]), wo Eros auf einem Viergespann ein Mädchen entführt, das von ihm gefafst sich vergebens widersetzt, dieses Mädchen ursprünglich Psyche sei, und die Entführung der Kore durch Hades durch sie dargestellt werde. Ebenfalls scheint mir ein Relieffragment [307]) noch hieher zu gehören. Psyche ist vor Eros auf die Kniee gestürzt und hält ihn wehklagend umfafst, er wendet sich von ihr ab, und zwei Eroten

303) Buonarruoti medagl. p. 382.
304) Lasinio sc. d. campo santo 118.
305) Säulen, welche Gefäfse tragen, auf einem Bakchischen Relief, Montfaucon ant. expl. II, 1, 85.
306) Gall. Giustin. II, 147.
307) Mon. Mattei III, 15, 1.

zu, welche ruhig neben einem Baum stehen, und einen nicht zu bestimmenden Gegenstand beide angefafst halten. Hinter Psyche kommt eine zweite herbei, welche ebenfalls etwas zu tragen scheint. Eine bestimmte Scene scheint dargestellt zu sein, allein ich wüfste sie nicht genauer zu deuten.

Wenn aber auf Gemmen eine Jungfrau mit Schmetterlingsflügeln und dem Kerykeion in der Hand erscheint [308]), so glaube ich nicht dafs hier Psyche mit dem Symbol der Iris vorgestellt, sondern, wie Tölken mit Recht bemerkt, das bunte Farbenspiel des Regenbogens die natürliche Veranlassung darbot, auch der Iris Schmetterlingsflügel zu geben. Dagegen gestehe ich keine Deutung für eine Gemme [309]) zu haben, auf welcher eine Jungfrau mit Schmetterlingsflügeln vorgestellt ist, die mit einem Helm versehen, vorwärtsschreitet, die rechte Hand erhebend, mit einem seltsamen Geräth in der Linken.

Dieser Uebersicht von Kunstwerken, welche Eros und Psyche darstellen, sind endlich noch diejenigen hinzuzufügen, in welchen eine Beziehung auf die Erzählung bei Apuleius hervortritt. Dahin gehört eine Gemme [310]), auf welcher Psyche vorgestellt ist, wie sie mit einer Leuchte in der Hand an das Lager des schlafenden Eros tritt. Auf einer anderen [311]) steht Psyche mit einem Gefäfs in den Händen, neben ihr Eros, hinter ihr ist auf einer Säule die Bildsäule der Aphrodite aufgerichtet [312]); was

308) Tölken, Programm der numism. Gesellsch. in Berlin zur Feier des Eckhelfestes 1845. Winckelmann pierr. grav. p. 297, 1820. Tölken Beschrb. p. 230, 1344. Bei einigen ähnlichen Gestalten fehlt das Kerykeion (Winckelmann pierr. grav. p. 151, 846, 847. Tölken Beschrbg. p. 231, 1345. 1346), doch spricht die ganze Bewegung der Gestalt für Iris.

309) Mus. Worsl. 22, 5, wo sie als Nemesis bezeichnet ist.

310) Tölken Beschrbg. p. 162, 694. Bei Winckelmann finde ich diese Gemme nicht erwähnt, er beschreibt aber eine andere, wo Psyche mit einer Fackel vorgestellt ist (pierr. grav. p. 151, 850), welche er auf denselben Umstand bezieht.

311) Winckelmann pierr. grav. p. 154, 867. Tölken Beschrbg. p. 164, 714.

312) Auf einem Steine (Eckhel pierr. grav. XXIX. Hirt Bilderb. 32, 6. Abh. 10) sitzt Psyche mit entblöfstem Oberleib trauernd auf der Erde und stützt den Kopf auf einen nicht deutlich zu erkennenden Gegenstand, den sie mit beiden Händen hält; Eros steht vor

wohl richtig auf Psyches Rückkehr aus der Unterwelt gedeutet wird.

Die geringe Zahl dieser Vorstellungen von ganz unbestimmter Zeit, selbst wenn man diejenigen hinzurechnet, welche, wie wir bereits gesehen haben, möglicher Weise aber kaum mit Wahrscheinlichkeit auf das Mährchen, wie es von Apuleius erzählt wird, bezogen werden könne, beweist hinlänglich, dafs dieses keineswegs die Hauptquelle für die bildende Kunst gewesen sein kann, dafs diese vielmehr die verschiedenen Motive, welche eine Zusammenstellung des Eros mit der personificirten Psyche darbot, in ihrer Weise selbständig aufgefafst und ausgebildet hat. Denn auch das hat sich ergeben, dafs in diesen Darstellungen die Bedeutung des Eros als Liebesgott stets zu Grunde liegt und auch in den mannigfaltigsten Nuancirungen festzuhalten ist.

Uebrigens habe ich mich bei dieser Untersuchung absichtlich auf diejenigen Monumente beschränkt, in welchen Psyche durch die Schmetterlingsflügel bestimmt charakterisirt ist, die Annahme einer ungeflügelten [313]) oder mit gewöhnlichen Flügeln versehenen Psyche [314]) aber ganz ausgeschlossen. Ich will nicht in Abrede stellen, dafs für eine solche Annahme mitunter Gründe geltend gemacht werden können, für jetzt erschien mir aber eine scharfe Begränzung der Frage erspriefslich.

---

ihr und bläst die Doppelflöte. Thorlacius (opp. I p. 355) und Hirt (Bilderb. p. 223. Abh. p. 7) halten diesen Gegenstand für die Büchse mit Schminke, wofür er fast zu grofs erscheint; mindestens kommt der Flötenspielende Eros nicht bei Apuleius vor.

313) Gerhard Prodr. p. 252 f. Der berühmte Torso in Neapel (Millingen anc. uned. mon. II, 8. Gerhard ant. Bildw. 62, 1. Prodr. p. 306. Neap. ant. Bildw. p. 65, 203), der aber durch Ueberarbeitung (Wolff Bull. 1833 p. 132 ff.) wie durch Verstümmelung gelitten hat, wird, wie auch Welcker (akad. Kunstmus. p. 56 f., 64) bemerkt, ohne hinreichenden Grund Psyche benannt. Eben so wenig Grund ist vorhanden, mit Böttiger (Kunstmyth. II p. 519 ff.) einen Dresdener Sarcophag (August. 111. Hase Beschrbg. n. 236) auf die Einweihung der Psyche in die Mysterien zu denten.

314) Diese ist von manchen, wie auch von Winckelmann, angenommen, was mitunter ihre Angaben, wo sie sich nicht näher erklären, zweideutig macht.

Excurs IV.

Die Einkehr des Dionysos bei Ikarios.

Eine viel besprochene Vorstellung findet sich in mehreren Reliefs wiederholt, und zwar in Marmor

A. im Vatican, jetzt im Magazin, mus. Pio Cl. IV, 25. Millin gal. myth. 63, 263. Zoega Abh. Taf. 3, 7. Welcker neuester Zuwachs p. 16, 353 h.

B. im Louvre, früher in der Villa Albani, mus. Nap. II, 3. Bouillon mus. III, 38. Clarac mus. de sc. 133, 121.

C. im Britischen Museum, früher in der Villa Montalto, Admir. 43 [71]. Montfaucon ant. expl. II, 1, 89. mus. Pio Cl. II tav. B 6. marbles of the Brit. Mus. II, 4.

D. in Neapel, Gerhard Neap. ant. Bildw. p. 153 ff. n. 515. Zoega Abh. p. 367 f., abgebildet bei Ursini app. ad Ciaccon. de tricl., doch ist in der Ausgabe Amsterd. 1664 statt dessen das Relief *C* gestochen.

E. Spon miscell. p. 310. Montfaucon ant. expl. II, 1, 88. Der Ort ist nicht angegeben, und die Abbildung jedenfalls ungenau; auch scheinen ungehörige Figuren hinzugethan zu sein, ja im Text bei Spon wird es als zu einem Römischen Opfer gehörig behandelt.

F. in der Villa Pamfili, Zoega Abh. p. 368 f. Beschrbg. Roms III, 3 p. 632.

G. in Catanea ein Fragment, Houel voy. pitt. II p. 137.

in Terracotta

H. Campana ant. opere in plastica 29. 30 auf zwei Platten vertheilt.

I. die erste von zwei ähnlichen Platten im Britischen Museum, Cavaceppi racc. III, 45. terrac. of the Brit. Mus. 25, 47. Creuzer Abb. z. Symb. 53, 1. Becker Charikles Taf. 3, 4.

Gehen wir bei der Betrachtung derselben von den vollständigsten, durch gute Arbeit ausgezeichneten, unter sich genau übereinstimmenden Vorstellungen *BCD* aus, so gewahren wir zur

linken Seite die Hauptgruppe. Vor einem Vorhange sind zwei Lager bereitet; auf dem einen, vor welchem ein dreifüſsiger Tisch mit Trinkgefäſs und Früchten steht, liegt ein junger, bekränzter Mann, mit aufgerichtetem nacktem Oberleib, den linken Arm auf ein Polster stützend, neben ihm liegt ausgestreckt eine Frau, welche das mit einem Kopftuch bedeckte Haupt auf die aufgestützte Hand lehnt. Beide sehen auf den zu ihnen tretenden Greis, welchen der junge Mann mit ausgestreckter Rechte willkommen heiſst. Dieser, eine stattliche Figur, mit langem flieſsenden Bart, das Haupt mit einer Binde geschmückt, ganz in den weiten Mantel gehüllt, ist so eben in den durch den Vorhang begränzten Raum getreten und steht vor dem noch leeren Lager; ein Satyrknabe unterstützt ihm den Arm, ein anderer steht vor ihm und bückt sich, um ihm die Schuhe auszuziehen [1]. Schon dies würde es auſser Zweifel setzen, daſs es Dionysos

---

[1]) Dionysos mit den Satyrknaben und seinem übrigen Gefolge findet sich auf einem Marmorkrater in Pisa wiederholt (Lasinio sc. d. campo santo 61. Gerhard ant. Bildw. 45, 3). Daſs er mitten unter dem vorwärtsschreitenden Thiasos stille steht und sich die Schuhe ausziehen läſst erscheint dort wunderlich, und man sieht, daſs die Gruppe dorthin übertragen ist. Mit ihr verbunden ist eine andere von drei mit Pan tanzenden Nymphen, welche sich wiederum auf einem Marmorkrater in Neapel (mus. Borb. VII, 9. Gerhard ant. Bildw. 45, 1. 2. Müller D. a. K. II, 44, 549) mit andern Bakchischen Figuren verbunden finden, die fast alle auch sonst vorkommen. Dieselbe Erscheinung zeigt sich öfter, man darf nur an den Krater des Salpion (Welcker Zeitschr. 5, 23. mus. Borb. I, 49. Müller Denkm. a. K. II, 34, 396), den sogenannten Borghesischen Krater (mon. sc. Borgh. 34. 35. Bouillon I, 76. Clarac mus. de sc. 131, 711 vgl. Panofka mus. Blacas p. 14 ff. Welcker Ann. V p. 159), an die Putealia (mus. Nap. 23, 25. Clarac mus. de sc. 132, 116; 139, 290) sich erinnern, deren einzelne Figuren oft und in verschiedenartiger Zusammensetzung wiederholt sind. Dieses oft sehr mechanische Verfahren wurde namentlich da angewandt, wo ein abgeschlossener Raum in bestimmter symmetrischer Weise zu verzieren war, und man, da eine bestimmte Anzahl von Figuren nothwendig war, bald etwas hinzuzusetzen bald etwas wegzulassen fand. Daher wir es bei Prachtgefäſsen, bei runden Altären und Brunnenmündungen u. ähnl. so oft bemerken. Daſs es bei Bakchischen Figuren so sehr häufig, aber doch keineswegs ausschlieſslich der Fall war, erklärt sich aus der allgemeinen Vorliebe für diesen Kreis mythologischer Vorstellungen, der wie kein anderer allseitig ausgebildet, eine Fülle von Figuren darbot, welche durch reizende Anmuth und allgemeine Geltung sich für diesen Zweck eigneten.

selbst ist, welcher hier eintritt [2], aber ihm folgt auch sein Gefolge auf dem Fufse nach. Zuerst ein jugendlicher Satyr, der den Thyrsos schwingt, in rascher Tanzbewegung, dann ein kahlköpfiger dickbäuchiger Silen, der die Doppelflöte bläst, mit Stiefeln versehen, und einem kleinen um die Arme geschlungenen Mantel, der wenig von seiner Blöfse deckt [3]. Auf ihn folgt wiederum ein jugendlicher Satyr mit der Nebris, der einen Schlauch auf der Schulter trägt, und die Rechte erhebt (in *B* mit der Fackel). Er sieht sich nach einem Satyr um, welcher eine mit einem Kopftuch bekleidete Frau, die im Begriff ist, umzusinken, mit beiden Armen um den Leib fafst und aufrecht zu erhalten sucht [4]. Aufser diesen Figuren ist noch das reichgeschmückte Local näher zu beachten. Neben dem Lager steht eine Herme mit weiblichem Kopf, deren Schaft aus einem Bekken hervorragt, welches auf einer Säulenförmigen Basis ruht [5],

---

2) Früher nannte man ihn nach Petronius Trimalchio, Ursinus erklärte ihn für Silenos.

3) R. Rochette (choix de peint. p. 37) führt dies als einen Beweis an, bis zu welchem Grade der Unsittlichkeit die alte Kunst gelangt sei! Derselbe Flötenblasende Silen, zwergartig (*FH*), schreitet auf einem anderen Relief zwei langbekleideten Frauen voran (mon. Matt. III, 21, 2. Zoega bass. 102).

4) Ein rundes Geräth, das sie in der Hand trägt, und das meistens nicht deutlich zu erkennen ist, erscheint in *H* als ein Henkelkörbchen.

5) Gerhard glaubt in *D* eine dreifache Hekate zu erkennen, und nimmt diese auch für die übrigen Vorstellungen, was mir problematisch erscheint. Becker (Charikles I p. 480) vermuthet, es sei die Vorrichtung zum Kottabosspiel dargestellt, welche Athenaios (XV p. 667 E) so beschreibt: *λυχνίον ἐστὶν ὑψηλὸν, ἔχον τὸν μάνην καλούμενον* [*ἔχον ἐν αὐτῷ πρόσωπον, ὃ μάνην ἐκάλουν* schol. Arist. pac. 1244], *ἐφ᾽ ὃν τὴν καταβαλλομένην ἔδει πεσεῖν πλάστιγγα, ἐντεῦθεν δ᾽ ἔπιπτεν εἰς λεκάνην ὑποκειμένην πληγεῖσαν τῷ κοττάβῳ.* Vgl. Tzetz. chil. VI, 886 f.:

αἱ λεκανίσκαι μέσον δὲ εἶχον ἀνδριαντίσκους,
ἀνδριαντίσκους, οὓς μανᾶς ὠνόμαζον οἱ τότε.

Die beiden Haupttheile, der Manes in dem Becken stehend, wären hier also vorgestellt, allein die *πλάστιγγες* fehlen, welche allerdings gewöhnlich dabei genannt werden. Aber es fragt sich, ob es nicht auch eine einfachere Weise des Spiels gab, wo es nur darauf ankam, den Scheitel des Manes mit dem Wein zu treffen, welcher dann abprallte und in das Becken fiel. So heifst es bei Sophokles (Salmon. fr. 482 bei Athen. XI p. 487 D) nur:

an der Erde daneben liegen auf einer Fufsbank vier Masken. Im Hintergrunde zeigt sich ein stattliches Gebäude mit einem Giebelfelde, und zwei mit Säulen geschmückten Doppelfenstern, von denen eines unter dem Giebel, das andere an der Seite sich befindet; neben diesem ist ein kleiner Ausbau sichtbar. Davor steht ein anderes niedrigeres Gebäude, dessen breite Thür zum Theil durch den Vorhang bedeckt ist, an welches sich eine Mauer anschliefst, die durch einen Pfeiler begränzt wird, auf welchem eine Tafel ruht, welche einmal (*C*) mit einer sprengenden Quadriga verziert ist; es ist also für eine Votivtafel zu halten [6]). Daneben wird dann noch eine etwas niedrigere Mauer sichtbar; auf einem Relief (*C*) ragt ein Pfeiler und eine Palme darüber hervor, und auf derselben steht ein Satyr, welcher das höchste Gebäude mit Kranzgewinden zu schmücken beschäftigt ist.

Mit diesen Vorstellungen stimmt *A*, was die Personen anlangt, völlig überein, allein es fehlt aufser dem Vorhang und auf der entgegengesetzten Seite der Herme eines ithyphallischen

---

τῷ καλλικοτταβοῦντι νικητήρια
τίθημι καὶ βαλόντι χάλκειον κάρα

und auch die Verse des Nonnos (XXXIII, 93 ff.):

εἰς σκοπὸν ἠκόντιζεν, ἐκηβόλον ἰκμάδα πέμπων,
νεκταρέου δὲ ποτοῖο παλινδίνητος ἐέρση
ἰθυτενὴς, ἄγναμπτος ἀγάλματος ὑψόθι κόρσης
ἠερόθεν βαρύδουπος ἐπεσμαράγησε μετώπῳ·
ἴαχε δ' ἁβρὸν ἄγαλμα, καὶ υἱέϊ Κυπρογενείης
ἄργυφος ἐσμαράγησε λέβης ἐπινίκιον ἠχώ,

scheinen dafür zu sprechen; dort ist der Manes ein Bild der Hebe, vgl. a. a. O. v. 73 ff.:

ἀργύρεος δὲ
κεῖτο λέβης ἐν ἀγῶνι καὶ οἰνοχύτου βρέτας Ἥβης
μεσσοφανῆ σκοπὸν εἶχε.

Demnach hat diese Erklärung für mich viel Wahrscheinlichkeit.

6) Dafür hat sie auch R. Rochette (lettres archéol. I p. 160) erklärt. Es ist wohl nicht unwahrscheinlich, dafs die Marmorplatten, welche uns beschäftigen, und ähnliche, auf eine solche Art aufgestellt waren. Auch mögen die viereckigen Marmorplatten, welche auf beiden Seiten mit Reliefs verziert sind, und zwar auf der einen Seite mit Bakchischen Masken (mus. Veron. 223, 3; mus. Napol. II, 27. 28; 29, 30; Zoega bass. 17; Augusteum 84; Braun gefl. Dionys. 1; Schulz Ann. X p. 193), über deren Bestimmung verschiedene Muthmafsungen geäufsert sind (Zoega bass. I p. 70. Braun gefl. Dion. p. 1 f. Welcker Rhein. Mus. VI p. 598), häufig in dieser Weise

Priapos [7]), welche andeutet, dafs man sich hier im Freien befinde, jede Bezeichnung der Localität; auch die Masken, und das Becken mit der Herme sind nicht da. Diese sind beide sichtbar in *E*, aber ohne Bezeichnung von Gebäuden im Hintergrunde; hinzugekommen ist hier eine verschleierte Frau, welche neben dem Lager sitzt, und diese finden wir auch in *I*, wo beide gelagerte Personen männlich sind. Ferner sind in *E* zwischen die gelagerten Personen und den herankommenden Dionysos noch drei Figuren eingeschoben, deren Handlung nicht klar ist, und die wohl ursprünglich nicht dahin gehören.

Sehr verschieden ist die Darstellung von *FH* [8]), wo jede nähere Bezeichnung der Localität bis auf den Vorhang fehlt. Uebereinstimmend ist die Figur des Dionysos mit den beiden Satyrknaben, dagegen sind die beiden gelagerten Personen in einer auffallenden Weise mager und kränklichen Ansehens gebildet, auch ist es hier die männliche Figur, welche mit dem Kopftuch versehen ist. Das zweite Lager fehlt, hinter Dionysos aber steht eine weibliche Figur, welche ein weites Gewand so um sich geschlagen hat, dafs der Oberleib und der linke Arm nackt ist, welchen sie auf einen Pfeiler stützt; ihr langes Haar hängt ungeschmückt herab, und den Kopf läfst sie matt und traurend sinken. Das Gefolge des Gottes ist auf die Gruppe des die Frau, welche hier sehr alt und schlaff dargestellt ist, stützenden Satyrs und des Flöteblasenden Silens beschränkt.

---

angebracht worden sein. Zu vergleichen ist auch ein Relief (mus. Nap. II, 12. Clarac mus. de sc. 217, 314), wo auf einer Säule eine Tafel aufgestellt ist, welche wie ein Triptychon, zwei Seitentafeln hat, und Aehnliches findet sich auch auf Wandgemälden, vgl. R. Rochette lettres archéol. I p. 155.

7) So oft diese sich auch findet, ist sie doch stets im Freien aufgestellt, was noch deutlicher ist, wenn sie, wie in *H*, aus einem Steinhaufen hervorragt, vgl. R. Rochette M. J. 28, oder auf einer Felsklippe steht, z. B. mus. Nap. II, 28; Avellino descr. di una casa Pompei. (Neap. 1840) Taf. 5, 1. Andere Hermen finden sich auch im Zimmer, mitunter als Träger des Vorhangs z. B. auf den Medeiareliefs Müller Arch. § 412, 5.

8) Zoega (Abh. p. 368 f.) zweifelt sehr an der Aechtheit von *F*, und das Relief könnte wohl nach Terracotten wie *H* ausgeführt sein, welche denn doch jedenfalls beweisen würden, dafs die Vorstellung alt ist.

Eine aus einem Steinhaufen hervorragende Priaposherme bezeichnet auch hier, dafs sie im Freien sind.

Dafs hier ein Besuch des Dionysos bei einem Sterblichen dargestellt sei, ist klar, und nach der von Visconti zuerst gegebenen Deutung [9]) erkennt man ziemlich allgemein die Attische Sage, nach welcher Dionysos beim Ikarios zuerst erschien und ihn den Gebrauch des Weins lehrte [10]). Dagegen hat nun aber Gerhard verschiedene Zweifel erhoben (Beschrbg. Roms II, 2 p. 98 f.).

Er macht darauf aufmerksam, dafs der gelagerte Mann, welchen man für Ikarios erklären müsse, mitunter (*FH*) mit einem Kopftuch versehen sei; dieses aber als ein Bakchisches Kredemnon komme dem Ikarios nicht zu, der von Dionysos erst besucht werden solle, dagegen könne es sehr wohl als nachlässige Verhüllung eines verstorbenen Eingeweihten dienen. Ferner könne man in der ebenfalls gelagerten Frau nur die Gattin des Mannes neben ihr erkennen, in der Sage von Ikarios werde aber eine Frau desselben gar nicht erwähnt, sondern nur die Tochter Erigone. Auf eine allgemeine Beziehung auf Todten- und Mysteriencultus weise sowohl das Bild der Hekate (*BD*) hin, als auch die Analogie anderer Vorstellungen, wo Triclinien eine entschiedene sepulcrale Bedeutung haben, und die Gelagerten nicht selten unter dem Bilde von Gottheiten dargestellt sind; eine solche vergötternde Verklärung aber habe nur durch die Mysterien erreicht werden können. Er nimmt deshalb an, dafs man in diesen Darstellungen Besuche des Gottes bei einem Geweihten erkennen müsse, welcher in ähnlichem mythischem

9) Früher erklärten Visconti (mus. Pio Cl. IV p. 174 ff.), wie auch Zoega (Abh. p. 179) die Vorstellung allgemeiner von dem Besuche des Dionysos bei irgend einem begünstigten Sterblichen.

10) Visconti mus. Napol. II p. 12. Welcker z. Zoegas Abh. p. 372 f. Creuzer Symb. III p. 339. Müller Arch. § 383, 4. Campana opp. ant. in plast. p. 113. R. Rochette choix de peint. p. 87. Osann (Verh. der sechsten Philol. Vers. p. 21) hat dagegen diese Deutung nur als eine unter anderen mögliche anerkannt. Der Ansicht von Hirt (Kunstbemerkk. p. 171 f.), welcher auch die Vorstellung eines Dresdener Sarcophags (August. 111. Hase Beschrbg. 236) auf die Einkehr bei Ikarios bezog, kann ich nicht beistimmen.

Bilde immerhin früher ein Ikarios sein möge, wie die Festfeier einer jeden neuen Einweihung sie an die Hand gegeben habe.

Ich habe gegen alle diese Behauptungen meine Bedenken vorzubringen. Zuerst was die sepulcrale Beziehung anlangt, so ist nicht aufser Acht zu lassen, dafs von keinem dieser Reliefs erwiesen ist, dafs es zu einem Grabmonument gehört habe, und dafs es von keinem wahrscheinlich sei. Dafs die Vorstellung von Triclinien häufig eine sepulcrale Bedeutung habe, ist allerdings sicher [11]), aber es gilt nicht darum von allen, und diejenigen, von welchen es mit Sicherheit anzunehmen ist, haben einen gewissen typischen Charakter, welchen wir im vorliegenden Falle vermissen. Das Bild der Hekate, selbst wenn es ganz feststeht, kann allein auch für diese Bedeutung so wenig etwas Bestimmtes erweisen, als für die Beziehung auf Mysterien, welche mir ebenso unzulässig erscheint. Denn dafs die Darstellung eines Verstorbenen unter dem Bilde eines Heros nur durch Annahme von Mysterien erklärt werden könne, kann ich nicht zugeben, da es eine so häufige Erscheinung ist, ja an manchen Orten das ἀφηρωίζειν das Gewöhnliche war [12]), ohne dafs dabei irgend eine Hindeutung auf Mysterien, auf Vorstellungen, welche aus Mysterien hervorgegangen wären, vorkäme, so dafs man also einen solchen Zusammenhang anzunehmen auch nicht berechtigt ist. Das Kopftuch [13]) kann ich ebenso wenig als ein Symbol der Mysterien gelten lassen, wenn es gleich mitunter auch von Bakchischen Personen [14]) getragen wird. Aber es gilt ja ganz all-

---

11) Vgl. Müller Arch. § 428, 2 und besonders die Abhandlung von Lebas, mon. de l'ant. fig. p. 85 ff., welche einige Einschränkungen Letronnes (rev. archéol. III p. 9 f.) zurückgewiesen hat (ebend. p. 85 ff.).

12) Vgl. Keil anall. epigr. p. 39 ff.

13) Ueber das Kopftuch, κρήδεμνον, s. Winckelmanns Werke V p. 39. Zoega bass. I p. 185 f. II p. 134. Gerhard Prodrom. p. 217. Berl. ant. Bildw. I p. 373. Entsprechend ist das Lateinische *palliolum*, Mart. IX, 33, 1. Juv. III, 85 das. d. Ausll. vgl. Salmas. z. Vopisc. Aurel. 45.

14) S. mus. Pio Cl. IV, 20; V, 8; Zoega bass. 72; mus. di Mantova II, 29. Eine Frau, welche in Bakchischer Umgebung vor einem Idol einen Hahn opfert (Gerhard Etr. Spiegel p. 70, 146) ist stets mit diesem Kopftuch versehen.

gemein für eine bequeme Haartracht, welche hauptsächlich Frauen zukommt, namentlich alten [15]), und bezeichnet im Ganzen die Vernachlässigung eines zierlichen Haarputzes [16]); bei Männern aber deutet es Weichlichkeit [17]) oder Krankheit [18]) an. Und hier ist nicht zu übersehen, dafs grade auf den fraglichen Reliefs (*FH*) der mit dem Kopftuch bekleidete Mann auffallend mager und hinfällig dargestellt ist. Endlich ist es nirgend überliefert, dafs der Besuch des Dionysos beim Ikarios ein Mythos gewesen sei, der Mysterien (welchen?) zum Grunde gelegen habe, in ihnen dargestellt worden sei und so zum typischen Vorbilde einer jeden Einweihung habe werden können, sondern diese Annahme beruht, soviel ich weifs, nur auf Voraussetzung [19]).

Es ist allerdings richtig, dafs in der gewöhnlichen Sage vom Ikarios seine Tochter Erigone den wichtigsten Platz einnimmt, allein es ist dabei nicht zu übersehen, dafs sie nicht beim Empfang des Gottes sondern erst nachher handelnd auftritt [20]). Ganz

---

15) So Hekabe vgl. R. Rochette M. J. 57 A. 76, 2. Auch auf einem Relieffragment bei Orti ant. mon de' conti Giusti 8, 4 ist wohl Hekabe vorgestellt. Namentlich kommt dies Kopftuch den Ammen zu, s. u. XII n. 12.

16) S. u. XI.

17) Daher die Hermaphroditen ein solches Kopftuch tragen, Caylus rec. III, 28. 29; gall. di Fir. IV, 60; Gerhard ant. Bildw. 42, 1 [Montfaucon ant. expl. suppl. I, 88].

18) Quint. XI, 3, 144. Senec. qu. nat. IV, 13, 9. Ov. a. a. I, 733, das. d. Ausll. Ruhnken z. Rut. Lup. p. 104 f. Böttiger Kunstmyth. II p. 532. Auch alte Männer sind mit dem Kopftuche bekleidet z. B. Priamos Winckelmann M. J. 134; Orti mon. ant. de' conti Giusti 3.

19) Uebrigens scheint mir Gerhard hier mit sich selbst in Widerspruch zu sein. Wenn die Binde nicht dem Ikarios zukommt, weil er erst von Dionysos besucht werden soll, so mufs dasselbe von dem Sterblichen gelten, der ja auch durch den Besuch des Gottes erst zu einem Eingeweihten wird.

20) Vgl. Apollod. III, 14, 7. schol. Il. XXII, 29. schol. Arist. eqq. 697. Hygin. f. 130. Nonn. XLVII, 34 ff. narr. myth. 31 Westerm. Paus. I, 2, 4. Tibull. IV, 1, 9 ff. Unger electt. critt. p. 35 ff. Wir sind über diesen Mythos, welchen Osann (Verh. der sechsten Phil. Vers. p. 15 ff.) ausführlich behandelt hat, nur ungenau unterrichtet, und die meisten Notizen (s. u. X n. 64) beziehen sich auf die Erklärung der Sterne und erzählen daher hauptsächlich vom Tode des Ikarios und der Erigone. Die Hauptquelle dafür war wohl das elegische Gedicht des Eratosthenes Erigone (Bernhardy

unbekannt ist auch die Frau des Ikarios nicht, sie wird vielmehr Phanothea genannt [21]), ein Name der doch offenbar darauf hindeutet, dafs sie in der Sage mit der Erscheinung des Gottes in Verbindung gebracht war. Wenn hierin also kein Grund gegen die Deutung auf Ikarios liegen kann, so scheinen mir für dieselbe auch die Masken zu sprechen, welche auf den vollständigeren Reliefs (*BCE*) neben dem Tisch sichtbar sind, und welche auf Ikaria hinweisen, von wo die Tragödie ihren Ursprung nahm [22]). Freilich sind Masken überhaupt Bakchische Attribute und kommen auch sonst häufig genug vor, so dafs sie keinen ausschliefslichen Beweis für Ikarios abgeben, sondern man auch an andere

---

Eratosth. p. 150 ff. Bach Z. f. AW. 1837 p. 346 ff. Osann de Eratosthenis Erigona carmine elegiaco. Gött. 1846); auch Parthenios scheint in seinem Herakles diese Sage behandelt zu haben (Meineke anall. Alex. p. 273 ff.). Man darf vermuthen, dafs Erigone auch als die Geliebte des Dionysos eingeführt wurde, denn der an sich dunkle Vers des Ovidius (met. VI, 125):

Liber ut Erigonen falsa deceperit uva

ist im Zusammenhange, wo nur Liebesabentheuer der Götter aufgezählt werden, nicht anders zu verstehen. Uebrigens vgl. Schwenck etym. myth. And. p. 149 f. z. Hom. Hymn. p. 309 f. Welcker Nachtr. p. 222 ff. Preller Dem. p. 288 f. Most de Hippolyto p. 13 ff. Eine andere Erzählung vom Tode des Ikarios ohne Einmischung der Erigone ist beim schol. Lucian. conc. deor. 5 t. IV. p. 261 Jac.

21) Clem. Alex. str. I p. 133: *ἔτι φασὶ τὸ ἡρῷον τὸ ἑξάμετρον Φανοθέαν τὴν γυναῖκα Ἰκαρίου — εὑρεῖν*, vgl. Welcker Nachtr. p. 223 f.

22) Athen. II p. 40 A: *ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὑρέθη.* Dort ist freilich gewifs Thespis gemeint, allein ohne Zweifel ging seine Erfindung doch aus den Festgebräuchen in Ikaria hervor, und Welcker (Nachtr. p. 224) vermuthet sehr wahrscheinlich, dafs der Mythos von Ikarios dort mimisch dargestellt wurde. Eine Erigone hatten auch mehrere Tragiker geschrieben, Phrynichos (schol. Arist. vespp. 1481), Philokles (Suid. s. v.), Kleophon (Suid. s. v.). Bei den Letzteren kann es zweifelhaft sein, ob nicht die Tochter des Ctigisthos und Klytaimnestra zu verstehen sei, deren Mythos Sophokles behandelt hatte (Welcker Griech. Trag. p. 215 ff.), vom Phrynichos ist es gewifs wahrscheinlicher, dafs er der alten Attischen Sage folgte (Welcker a. a. O. p. 21), in die später auch jene andere Erigone hineingezogen wurde (Welcker a. a. O. p. 218 f.); früher vermuthete Welcker (Nachtr. p. 285, 296), es könne wohl ein Satyrdrama gewesen sein. Nach einer Vermuthung Geels (de Telepho Eurip. p. 2) hatte auch der Tragiker Nikomachos diese Sage behandelt (Welcker Griech. Trag. p. 1015).

Sterbliche denken könnte, welche Dionysos busucht[23]). Aber wenn man unter diesen Umständen vor allen an den berühmten Attischen Mythos denkt, so ist man in vollem Recht, weil diese von der bildenden Kunst mit Vorliebe behandelt sind[24]).

Nichts desto weniger stimme ich Gerhard darin völlig bei, dafs man mit dieser Erklärung nicht ausreicht. Die auffallende Darstellungsweise der Reliefs *FH* weist darauf hin, dafs von

---

23) Eine solche Sage mufste sich natürlich an verschiedenen Orten wiederholen. So sollte in Attika Dionysos auch den Semachos und seine Töchter besucht haben (Steph. Byz. s. v. *Σημαχίδαι*. Euseb. chron. I p. 30. Welcker Nachtr. p. 208. 225). In Aitolien war Dionysos von Oineus gastlich aufgenommen und hatte ihm dafür den Weinstock geschenkt (Apollod. I, 8, 1), und mit der Frau desselben Althaia hatte er eine Tochter Deianeira erzeugt (Hygin. fab. 129. Nonn. XLVIII, 554. Theophil. ad Autol. II, 7 vgl. Meineke anall. Alex. p. 346 ff.). Bei Euripides (Cycl. 37 ff.) erinnert sich Seilenos noch des lustigen Abentheuers:

μῶν κρότος σικιννίδων
ὅμοιος ὑμῖν νῦν τε χὤτε Βακχίῳ
κώμοις συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
προςῆτ' ἀοιδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι;

das gewifs in Satyrdramen behandelt worden ist. Nach Cornelius Balbus (Verfasser der *ἐξηγητικά* bei Macrob. sat. III, 6?) war Hymenaios gestorben „*dum nuptias Liberi patris et Alteae* (*Althaeae*) *religiosis cantibus celebrat*" (Serv. z. Verg. Aen. IV, 127). Auch auf Vasenbildern (Passeri pictt. 123; 201; Tischbein IV, 46) hat man diesen Besuch des Dionysos bei Althaia erkannt (Lanzi de' vasi ant. dep. p. 140 f. Creuzer Symb. III p. 473 ff. Welcker Nachtr. p. 299. Grysar de comoed. Dor. I p. 43). Bekanntlich wurde in Athen am Feste der Anthesterien die Frau des Archon Basileus nach altem Brauche dem Dionysos vermählt (Dem. c. Neaer. 73 p. 1369: *ἐξεδόθη τῷ Διονύσῳ γυνή*. Hesych. s. v. *Διονύσου γάμος· τῆς τοῦ βασιλέως γυναικὸς καὶ θεοῦ γίνεται γάμος* vgl. Preller Real-Encycl. III p. 1060 ff.); sollte diesem eine ähnliche Sage zum Grunde liegen? Uebrigens weifs ich nicht, aus welchem Grunde Bergk (Beitr. z. Griech. Monatskunde p. 36) behauptet, dieser Brauch gehöre nicht den Anthesterien, sondern den Lenaien an. Die Identität des Lenaion und Gamelion kann es nicht beweisen, um so weniger da Bergk selbst den Gamelion auf den *ἱερὸς γάμος* des Zeus und der Here bezieht. Jedenfalls verdient es wohl Beachtung, dafs in der Sage von Dionysos und Ariadne deren heilige Ehe in Naxos hauptsächlich gefeiert wurde, Theseus die Gattin verläfst, damit der Gott sich ihr vermählen könne.

24) Ich weifs nicht, worauf sich Böttigers (Arch. d. Mal. p. 196) Ansicht gründet, dafs wir „an diesem in vieler Rücksicht italisirenden Sarkophag vielleicht wirklich ein in Grofsgriechenland von Meisterhand zuerst gearbeitetes Relief besitzen".

dem zu Grunde liegenden Mythos verschiedene Anwendungen gemacht sind. Hier fehlt die reiche Ausschmückung, welche sonst die Scene in eine bestimmte Localität verlegt, die Personen sind abgemagert und krank vorgestellt. Zoegas (Abh. p. 369) Meinung, dies beruhe auf einer Laune des Künstlers, welcher eine oft wiederholte, auf Weihungen anspielende Vorstellung ins Lächerliche habe spielen wollen, ist nicht wahrscheinlich, denn diese Darstellungen machen durchaus keinen komischen Eindruck. Ich glaube daher auch, dafs der Mythos hier typisch aufgefafst ist, nur ohne an Mysterien zu denken. Nach dem Glauben der Hellenen, welche sich mit den Göttern in steter persönlicher Berührung wufsten, und nicht zweifelten, dafs die Götter den Menschen fortwährend mit ihren Segnungen und Gaben erschienen, waren die Mythen der Beweis und Beleg für die Gewifsheit der Erfahrung des Einzelnen, und Dichter wie Künstler wählten daher den Mythos, als den edleren und höheren Ausdruck für das Gefühl und Glauben des Individuums. Wer sich von Dionysos reich gesegnet und begnadigt wufste, bei dem war er eingekehrt, wie einst beim Ikarios, und diese Vorstellung war den Hellenen nicht blofs ein poetisches Bild, sondern sie hatte für ihn volle Realität. Namentlich, wenn er den Göttern seinen Dank aussprach, scheute sich der Hellene seine persönliche Individualität ihnen gegenüber hervortreten zu lassen, sondern er zog es vor, durch den allgemein gültigen Mythos sein Gefühl auszudrücken, weshalb bei der überwiegenden Mehrzahl von Weihgeschenken die individuellen Verhältnisse des Weihenden kaum in Nebendingen angedeutet sind. Und diesen ist auch unsere Vorstellung wohl beizuzählen; die Marmorplatten, auf welchen sie sich meistens findet, werden am natürlichsten für Votivtafeln gehalten. So drücken sie also den Dank eines von Dionysos Begnadigten unter dem Bilde des Ikarios aus. Da aber Dionysos, wie alle chthonischen Gottheiten [25]), auch als Heilgott aufgefafst wurde [26]), so scheint es mir wohl erklärlich, wenn die ursprüngliche Vorstellung dahin modificirt

---

[25]) Preller Dem. u. Pers. p. 111.

[26]) Panofka d. Heilgötter d. Griech. p. 9 f.

wurde, dafs er bei einem Kranken einkehre und ihm Heil bringe. Uebrigens will ich nicht behaupten, dafs die Reliefs, welche wir besitzen, wirkliche Votivtafeln sind. Sie können vielmehr solchen nur nachgebildet und als Verzierung gebraucht sein. Wenn man gewohnt war, Dionysische Heiligthümer mit diesen und ähnlichen Vorstellungen geschmückt zu sehen, so lag es nahe, sie in späteren Zeiten auf Localitäten, welche dem Dionysos geweiht waren, auch ohne eine nähere Veranlassung zu übertragen.

Unter mehreren verwandten Vorstellungen sind namentlich die sogenannten choragischen Reliefs zu nennen [27]. Auch diese sind Marmorplatten, welche offenbar als Votivtafeln dienten und zwar von Kitharoden, welchen die Darstellung des von Apollon selbst errungenen Siegs im Kitharspiel das typische Bild ihres eigenen Sieges war, für welchen sie dem Gott dankten [28]. Auch

---

27) Es sind hauptsächlich folgende (Müller Arch. § 96, 17), in Marmor:
- *a.* mus. Nap. IV, 7. Clarac mus. de sc. 120, 247
- *b.* mus. Nap. IV, 9. Clarac mus. de sc. 122, 155. Müller D. a. K. I, 13, 47.
- *c.* Visconti opp. par. IV Taf. 25. p. 173 ff.
- *d.* mus. Nap. IV, 10. Clarac mus. de sc. 122, 172.

(a–d) im Louvre.
- *e.* Fea z. Winckelmann stor. II p. 162. Zoega bass. 99. Hirt Bilderb. p. 29. Millin gal. myth. 17, 58. In der Villa Albani, descr. ant. p. 63, 610.
- *f.* marbl. of the Brit. mus. II, 13.
- *g.* im Britischen Museum R. XV, 103, Fragment aus Lord Elgins Sammlung.
- *h.* Fragment aus Capri, Hadrava ragg. di varii scavi nell' isola di Capri 4.
- *i.* in Berlin, Gerhard Berlins ant. Bildw. p. 91, 146, aus Ostia.

in Terracotta:
- *k.* Britisch Mus. 18.
- *l.* Campano opp. in plast. ant. 18.

28) Die Erklärung ist von Welcker bei Dissen z. Pind. Nem. IX, 1 p. 453. akad. Kunstmus. p. 109 ff. Ann. V p. 147 ff. XII p. 256 ff. begründet worden. Ein Monument späterer Zeit verdient verglichen zu werden. Es ist ein Terracottarelief, das Welcker (akad. Kunstmus. p. 113) und Preller (Regionen d. Stadt Rom p. 156 f.), der letztere nach einer Beschreibung Marinis, erwähnt haben ohne sich zu erinnern, dafs es schon von d'Agincourt (frgms. de sculpt. ant. Titelvign.) publicirt ist. Umgeben von stehenden und sitzenden Zuhörern, welche ihren Beifall bezeigen, steht ein Kitharode in colossaler Gröfse; hinten sind Baulichkeiten sichtbar, welche Marini für einen Circus oder Amphitheater erklärt, was in der Abbildung nicht deutlich ist. Die Inschrift NICA · APOLLO beweist, dafs Apollon selbst, oder unter seinem Bilde ein Sterblicher, der

in der Behandlungsweise zeigt sich hier grofse Aehnlichkeit. So ist dieselbe Prolepsis, zufolge deren ein stattlicher Tempel und der Genufs der Gaben, welche Dionysos dem Ikarios doch erst bringt, schon bei seinem ersten Erscheinen dargestellt sind, auch hier bemerklich. Ein Tempel ist hinter der Mauer sichtbar; nicht nur der Dreifufs als Siegeszeichen ist auf einer Säule errichtet, wie dort die Votivtafel, sondern das Bild des Pythischen Gottes selbst mit dem Altar ist aufgestellt.

Auch die oft wiederholte Vorstellung eines Kriegers, welcher vor einer Schlangenumwundenen Säule einer Nike mit dem Aplustre gegenübersteht [29]), gehört hieher, und ihre ursprüngliche Bestimmung als Votivdenkmal wird noch dadurch bestätigt, dafs man in Pompeji die Figuren auf beide Seiten einer Marmorscheibe vertheilt gefunden hat [30]), welche zur Schmückung von

---

Agonist sei; denn NICA so wie VINCAS ist ein Ruf des Beifalls für Agonisten, namentlich auf Contorniaten (Eckhel D. N. VIII p. 293. Haverkamp 18, 71; 22, 13), Inschrifen (Fabretti col. Trai. p. 254), Gläsern (Buonarruoti vetri 27, 1 p. 180), der auch auf die erotische Palästra übertragen wurde, wie auf einem Thonrelief (Fiedler erot. Bildw. 5), einer Gemme (Longgérier revue archéol. II p. 20). Das älteste Beispiel scheint eine Vase darzubieten (Neap. ant. Bildw. p. 350, 99), welche ohne weitere Darstellung nur die Inschrift ΝΙΚΑ ⊢ΗΡΑΚΛΗΣ hat, die auch insofern besonders Erwähnung verdient, da sie ebenfalls einem Gott gilt. Weniger deutlich ist die zweite Inschrift, welche sich im untern Raume unter einer Verzierung (nach Marini einen Porticus vorstellend) findet: CERA APOLLINIS, wie Welcker und Marini wohl richtig anführen, bei d'Agincourt steht APOLLINI. Weder Welckers Erklärung *κέραμος*, noch Prellers Verbesserung CRIPTA ist wahrscheinlich; soll ich eine Vermuthung äufsern, möchte ich CERTA d. i. CERTAMEN vorschlagen.

29) 1. Winckelmann M. J. 120. mus. Nap. IV, 11. Clarac. mus. de sc. 223, 175. Müller D. a. K. I, 14, 48. Gerhard üb. d. Minervenidole, Taf. 2, 3, im Louvre.
2. marbl. of the Brit. mus. II, 41. d'Hancarville rech. I, 29. Gerhard a. a. O. Taf. 2, 5. (Verschieden scheint das von Winckelmann M. J. II p. 162 erwähnte zu sein.)
3. Böttiger Amalth. III, 5. Gerhard a. a. O. Taf. 2, 6 in der Blundellschen Sammlung.
4. museo di Mantova III, 7.
Vgl. Müller Amalth. III p. 48 ff. Welcker Ann. V p. 162. R. Rochette M. J. p. 289. 426. Le Bas mon. d'ant. fig. p. 326 ff.

30) Avellino osservaz. su taluni dischi marmorei figurati (descr. di una casa Pompei. Neap. 1840 p. 49 ff.) Taf. 4. mus. Borb. X, 15. Schöll. arch. Mitth. p. 49, 383.

Heiligthümern in ähnlicher Weise verwandt wurden, wie die viereckigen Marmortafeln [31]).

2. Erotenverkauf.

Die Vorstellung von Eros als einem geflügelten Knaben wurde von Dichtern und Künstlern leicht so ausgebildet, dafs er in mancherlei Scherz als dem Vogelgeschlecht angehörig betrachtet wurde. So heifst es in der Vogeltheogonie bei Aristophanes (avv. 699 ff.):

> Ἐρέβους δ' ἐν ἀπείροσι κόλποις
> τίκτει πρώτιστον ὑπηνέμιον Νὺξ ἡ μελανόπτερος ᾠόν,
> ἐξ οὗ περιτελλομέναις ὥραις ἔβλαστεν Ἔρως ὁ ποθεινός.

Mögen damit auch kosmogonische Ansichten verspottet werden, wie wir sie bei den Orphikern vom Weltei, aus dem Phanes hervorging, der auch Eros heifst, ausgebildet finden [1]), die Hauptsache ist die Assimilation des Eros mit den Vögeln. Und so bauet Eros denn nach einem artigen Gedicht unter den Anakreonteen [2]) im Herzen des Liebenden sein Nest, das von stets

[31]) Sie finden sich nicht selten (vgl. Welcker Kunstbl. 1816 n. 18. Gött. Anz. 1817 p. 1986 f. Zeitschr. f. a. K. p. 603 f. Doni inscr. p. XXXV; Clarac mus. de sc. 214 quat.; 801 B; mus. Borb. XIII, 11; 12; 23; Gerhard Berl. a. B. p. 66, u. v) auch mit Ringen versehen (Ann. XI p. 184), an welchen man sie in den Intercolumnien aufzuhängen pflegte, wie Gemälde (Avellino a. a. O. p. 52 f.) und Reliefs (d'Agincourt frgms. de sc. 7, 1; 8, 2) beweisen, oder auch an Bäumen (Montfaucon ant. expl. I, 1, 85).

[1]) Lobeck Aglaoph. p. 474 ff.

[2]) Anacr. XXXIII [XXV], 6 ff.:

> Ἔρως δ' ἀεὶ πλέκει μευ
> ἐν καρδίῃ καλιήν·
> Πόθος δ' ὁ μὲν πτεροῦται,
> ὁ δ' ᾠόν ἐστιν ἀκμήν
> ὁ δ' ἡμίλεπτος ἤδη.
> Βοὴ δὲ γίγνετ' αἰεὶ
> κεχηνότων νεοσσῶν.
> Ἐρωτιδεῖς δὲ μικροὺς
> οἱ μείζονες τρέφουσιν·
> οἱ δὲ τραφέντες εὐθὺς
> πάλιν κύουσιν ἄλλους.

nachwachsender Brut nicht leer wird. Dabei wird Jedem ein merkwürdiges Kunstwerk im Vatican einfallen, ein Baum von Marmor, auf dessen Aesten mehrere Nester waren, von denen zwei noch Theilweise erhalten sind; in dem einen sind die unteren Theile von fünf Kindern, von dem anderen ein kleines Stück mit einem Kindertorso noch vorhanden. Die Vermuthung Raffei's [3]), welche Visconti billigt, es sei ein solcher Baum mit vier Nestern, also 20 Kindern, einst am Theater des Pompejus neben dem Bildnifs einer Frau angebracht gewesen, welche viermal je fünf Kinder geboren habe [4]), ist nicht eben ansprechend; Gerhard (Beschrbg. Roms II, 2 p. 246) nahm ein Votivbild aus späterer Veranlassung an. Man wird immer wieder an ein Erotennest erinnert, welches auch Hirt (Ann. I p. 253) annahm, wobei es freilich ein kaum zu beseitigendes Hindernifs ist, dafs die Knaben ungeflügelt sind. Von einigen ist der Rücken soweit erhalten, dafs die Spuren der Flügel sichtbar sein mufsten, und da Raffei wie Visconti und Gerhard ausdrücklich von ungeflügelten Knaben sprechen, sind diese gewifs nicht vorhanden. An eine Nachlässigkeit in der Ausführung ist hier gewifs nicht zu denken, und Flügellose Eroten hier durch die Annahme zu erklären, der Künstler habe sie als noch nicht flügge darstellen wollen, wäre sehr mifslich. Dasselbe gilt von dem Pompejanischen Gemälde [5]), auf welchem ein junges Mädchen (im Beisein mehrerer anderer Figuren) ein Nest mit drei kleinen Kindern in der Hand hält, das Hirt ebenfalls für ein Erotennest erklärte, ohne durch die fehlenden Flügel sich irren zu lassen [6]).

---

[3]) Raffei, il nido. Rom. 1778 u. 1821 fol., wo die Bruchstücke ohne Cavaceppis Restaurationen mitgetheilt sind, mit welchen sie im mus. Pio Cl. VII, 9 abgebildet sind.

[4]) Plin. VII, 3: *Pompeius Magnus in ornamentis theatri mirabiles fama posuit effigies, — inter quas legitur Eutychis a XX liberis rogo illata Trallibus, enixa XXX partus.* Vorher ging eine Aufzählung von Beispielen merkwürdiger Fruchtbarkeit, unter diesen: *Reperitur et in Peloponneso quinos quater enixa*, vgl. Arist. h. an. VII, 4. Digg. V, 4, 3, wo derselbe Fall erwähnt ist.

[5]) Gell Pompei. 48. Zahn I, 23. neuentd. Wandgem. 20. R. Rochette Pomp. 15. mus. Borb. I, 24. Ann. I, tav. E, 1.

[6]) Thorwaldsens reizendes Relief, die Hirtin, welche ein Erotennest gefunden hat, ist wohl durch diese Werke hervorgerufen.

Eros wird nun vom Vogelsteller gefangen, wie in dem artigen Gedichte des Bion [7]), wo ein Knabe den auf einem Baum sitzenden Eros mit der Leimruthe zu fangen sucht. Hierauf möchte ich, nach der Beschreibung zu urtheilen, eine Gemme im museo Borbonico beziehen [8]). Eine halbnackte Frau sitzt auf einem Fels, eine Cista auf dem Schoofs, hinter ihr ein Baum, von welchem eine halbbekleidete Frau „mit einer Stange die Früchte herabschlägt, die ihr vielleicht ein in den Aesten sitzender Amor herunterwirft." Ein zweiter Amor ist in den Aesten wie zum Herabflattern bereit und nach ihm streckt eine dritte halbbekleidete Frau die Arme aus. Diese Geberde spricht wohl dafür, dafs jene Frau nicht die Früchte herabschlagen, sondern, wie der Knabe bei Bion, Eros selbst mit der Leimruthe fangen will, den die andere durch freundliches Locken in ihre Arme zu ziehen hofft. Sehr wahrscheinlich ist es, dafs die drei Frauen Aphrodite und die Chariten sind, aber von der vermutheten mystischen Beziehung kann ich Nichts wahrnehmen; vielmehr scheint mir eine Vorstellung, wie die vom entflohenen Eros bei Moschos (Id. I), welcher auch

πτερόεις ὡς ὄρνις ἐφίπταται ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλους
ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας.

zu Grunde zu liegen [9]).

---

7) Bion id. IV [II], 1 ff.:

Ἰξευτὰς ἔτι κῶρος ἐν ἄλσεϊ δενδράεντι
ὄρνεα θηρεύων τὸν ἀπότροπον εἶδεν Ἔρωτα
ἑσδόμενον πύξοιο ποτὶ κλάδον· ὡς δ' ἐνόασεν
χαίρων ὥνεκα δὴ μέγα φαίνετο ὄρνεον αὐτῷ,
τὼς καλάμως ἅμα πάντας ἐπ' ἀλλάλοισι συνάπτων
τᾷ καὶ τᾷ τὸν Ἔρωτα μετάλμενον ἀμφεδόκευεν.

Ueber die Weise des Vogelfangs s. d. Ausll. z. Sil. Ital. VII, 677. Petron. 40. 109.

8) Neap. ant. Bildw. p. 409, 4. Vgl. Gerhard Archemoros u. d. Hesperiden p. 64. Die Abbildung bei Bracci mem. d. incis. I agg. 18, 2 kann ich nicht einsehen. Bei Theokritos (XV, 120):

οἱ δέ τε κῶροι ὑπερποτόωνται Ἔρωτες
οἷοι ἀηδονιδῆες ἐφεζόμενοι ἐπὶ δένδρων
πωτῶνται, πτερύγων πειρώμενοι, ὄζον ἀπ' ὄζω.

9) Ich kann hier eine Vorstellung nicht unerwähnt lassen, welche sich auf einer Münze der Lucilla (Vaillant sel. num. de Camps. 42. numi mus. Pis. 25, 3. Millin gal. myth. 82, 194. Müller Denkm.

Der flüchtige Eros wird dann in einem Käfig verwahrt. Auf einem schönen Attischen Vasenbilde [10]) sehen wir Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) neben einem Baum mit Goldfrüchten auf einem blumigen Hügel sitzen, auf ihrer Schulter sitzt Eros, den rechten Arm um ihren Nacken geschlungen und hört ihrem durch die erhobene Rechte bekräftigten lebhaften Reden aufmerksam zu. Zur Seite steht Paidia (ΠΑΙΔΙΑ) einen Halsschmuck betrachtend, den sie in beiden Händen hält, und auf ihre Schulter gelehnt Eunomia (EVNOMIA), eine anmuthige Gruppe, hin-

---

a. K. I, 74, 427 b) und einem Römischen Wandgemälde (Müller a. a. O. I p. 74, 427 a) in ganz entsprechender Weise findet. Eine junge, halbnackte Frau hat den Ast eines Baumes, welcher neben einem Altar steht, gefafst, als schüttle sie ihn, auf dem Altar steht Eros und hält sich an dem Baume fest, ein anderer stürzt Kopfüber mit vorgestreckten Händchen herab. Auf der anderen Seite ist ein Gebäude, neben dem auf dem Gemälde ein, auf der Münze verschiedene Eroten sichtbar sind, auf der letzten schöpft noch eine Frau mit der Kanne aus dem vorne fliefsenden Wasser, neben welchem sie knieet. Müller (a. a. O. p. 56 f.) glaubte hier magische Sühngebräuche zu erkennen, indem ein verstorbenes Kind der Lucilla von einem Grabmal herab seine Geschwister herüberzurufen scheine, die, um diesem Schicksal zu entgehen, in den Styx getaucht und daraus hervorgezogen würden, während die Mutter einen geheiligten Baum festhalte. Auf einem dazugehörigen Gemälde sitzt nämlich eine halbnackte Frau auf einem Fels am Wasser, daneben steht Eros, der lebhaftes Erstaunen über einen zweiten ausdrückt, welcher ins Wasser gefallen ist, und den eine am Ufer knieende Frau so eben wieder herauszieht. Ich kann in beiden Vorstellungen nur Tändeleien mit Eros erkennen; in der einen wird er, wie anderswo gefangen, so hier vom Baume herabgeschüttelt, auf welchem er seine Zuflucht gesucht hat; in der andern ist er, der unzertrennliche Begleiter schöner Frauen, die wie es scheint hier sich baden wollen, wie ein unvorsichtig Kind ins Wasser gefallen. In eben der Weise scheinen mir auch die Vorstellungen aufzufassen, wo Eros neben einer jungen Fischerin erscheint, bald selbst mit ihr angelnd (mus. Borb. IV, 4. Zahn I, 20. neuentd. Wandgem. 18. Panofka Bild. ant. Leb. 18, 4), wie er anderswo mit einem anderen Eros angelt (Pitt. di Erc. I, 191), bald mit dem Körbchen gegenüber sitzend und ihr die Fische zeigend (mus. Borb. II, 18. Zahn I, 60. II, 94). Hier ist nicht nöthig an Aphrodite zu denken, denn Eros ist bei allen Beschäftigungen schöner Jungfrauen und Jünglinge als Theilnehmer gegenwärtig, bei Putz und Spiel (vgl. u. X n. 66), und wie er mit Ganymedes jagt (s. p. 16), so fischt er mit einem Mädchen, oder auch, wenn man will, einer Nymphe.

10) Stackelberg Gräber d. Hell. 29. Müller Denkm. a. K. II, 27, 296.

ter ihnen schreitet Kleopatra (ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ) herzu, in der Linken einen Teller mit Früchten, in der Rechten ein Halsband. Auf der andern Seite ist Peitho (ΠΕΙΘΩ) mit einem neben Aphrodite auf dem Hügel stehenden Geräth beschäftigt, das auf drei Füfsen ruht, und aus sich kreuzenden Stäben geflochten scheint, an welchen oben Myrtenzweige befestigt sind, mit welchen Peitho sich zu schaffen macht. Hinter ihr pflückt Eudaimonia (ΕVΔΑΙΜΟΝΙΑ) von einem Baume goldene Früchte, deren sie schon auf einer Schale in der Linken trägt. Dafs diese Vorstellung hochzeitliche Beziehung habe ist klar, und in den einzelnen Figuren schön ausgedrückt. Paidia, welche durch den ganz jungen Mädchen eigenen auf dem Scheitel gebundenen Haarknoten, sehr passend ausgezeichnet ist, wird auf einem anderen Vasenbilde von Eros geschaukelt [11]), und sehr fein ist grade ihr Eunomia schwesterlich gesellt, welche auf dem schönen Vasenbilde, das die Vermählung der Hebe darstellt [12]), neben den jugendlichen Hochzeitsgöttern Apollon und Artemis Rauchwerk auf einen Candelaber streut. Nicht minder klar ist es, wenn Eudaimonia, welche auf einem Vasenbilde verwandter Art ebenfalls in hochzeitlicher Bedeutung erscheint [13]), die Goldfrüchte pflückt, die sonst Aphrodite selbst als Hochzeitsgeschenke bricht [14]). Minder deutlich ist die Beschäftigung der Peitho; nach Müller schmückt sie mit frischen Zweigen ein dreifüfsiges Geräth, das er nicht näher bezeichnet, welches aber nicht, wie Stackelberg wollte, ein Bakchischer Dreifufs ohne Lebes sein kann [15]). Mir scheint dies Geräth das Gestell eines

11) Bullett. 1829 p. 78 f.

12) Gerhard Apul. Vasenb. 15. Berlins ant. Bildw. 1016.

13) Minervini illustr. di un ant. vaso di Ruvo (in dono agli scienziati d'Italia del VII congresso p. 81 ff.) Lenormant und de Witte élite céram. II p. 60 ff. rev. arch. II p. 550 ff. Walz, Kunstbl. 1846 n. 23. Gerhard arch. Ztg. III p. 194 f.

14) Schol. Theocr. III, 40. Serv. z. Aen. III, 113. Gerhard, Archemoros p. 18. 64.

15) Nach Stackelberg (a. a. O. p. 25) soll der Umstand, dafs kein Name neben Eros geschrieben ist, die geheimnifsvolle Bedeutung desselben beweisen, so wie der Dreifufs ihn als den Dämon der Einweihungen und Vermählungen in den Mysterien, den Iakchos, kenntlich mache.

Käfigs zu sein, dessen obere Oeffnung Peitho mit Myrtenzweigen zu schliefsen sich vorbereitet, ich glaube, dafs dieser Käfig für Eros bestimmt, und gewifs ist es für die überredende, fesselnde Peitho ein eben so angemessenes Geschäft, als es der hochzeitlichen Bedeutung der Vorstellung entspricht, wenn dem flüchtigen Knaben hier ein sicherer Aufenthalt bereitet wird [16]). Zweifelhaft kann die Bedeutung der Kleopatra scheinen. Müller erkannte in ihr, wie in den übrigen Frauen, eine allegorische Bezeichnung der ruhmvollen Herkunft, allein dagegen spricht die verschiedene Bildung des Namens *Κλεοπάτρα*, welcher nur als nomen proprium, sowohl mythischer als historischer Personen, vorkommt. Stackelbergs Deutung, welcher sie für die Braut erklärt, der die göttliche Versammlung gilt, scheint mir daher die richtige; sie hält den Schmuck und die Schale mit Früchten, welche wir auch in den Händen der Paidia und Eudaimonia sehen, als Hochzeitsgeschenke bereits in Händen, und harrt bis Aphrodite und Peitho ihr auch den Eros übergeben werden. Diese Deutung wird auch durch das schon erwähnte von Minervini herausgegebene Vasenbild unterstützt, auf welchem unter der Umgebung von Hygieia, Pandaisia und Eudaimonia sich ein hochzeitliches Paar befindet, das durch die Inschrift ΚΑΛΗ und den leider verstümmelten Namen ΠΟΛVΕ . . . Σ bezeichnet ist. Mag dieser mit Minervini als *Πολυετής*, mit Braun als *Πολύεδνος*, oder mit Walz als *Πολύειδος* oder *Πολύευκτος* oder sonst wie zu ergänzen sein, gewifs ist es ein, wenn immer bezeichnender, Name des beglückten Sterblichen und insofern dem der Kleopatra entsprechend.

Nahe verwandt ist die Vorstellung einer ebenfalls Athenischen Vase [17]). Auf jeder Seite von einer ganz bekleideten Frau, welche Binde und Kästchen tragen, umgeben sitzt auf einem Sessel eine bekränzte Frau mit entblöfstem Oberleib. Um sie

---

[16]) Ich sehe, dafs auch Lenormant und de Witte a. a. O. p. 552 dieselbe Deutung aussprechen.

[17]) Stackelberg Gräb. d. Hell. 30. Panofka cab. Pourtalès 33. Dubois cat. Pourtalès p. 34, 141. Die Vase gehört zu den nicht zahlreichen, an welchen einzelne Theile im Relief gearbeitet und vergoldet waren.

schweben zwei Eroten, von denen der eine sie mit einer Schnur goldener Perlen schmückt, während der andere beschäftigt ist einen aus goldenen Stäben geflochtenen Käfig zu vollenden, welchen sie auf dem Schoofse hält, und es hat den Anschein, als stecke er selbst mit den Füfsen darin. Dafs der Käfig für Eros bestimmt sei, und nicht für Adonis, wie Stackelberg (a. a. O. p. 26) meinte, scheint mir sehr wahrscheinlich; in den Frauen aber hat er gewifs mit Recht Aphrodite und die Chariten erkannt.

Die gefangenen Eroten werden endlich auch zum Verkauf gebracht. Auf einem berühmten Pompejanischen Wandgemälde [18]) sitzt eine Frau mit Haube, einem von der Schulter gestreiften Gewande, und einer Art von Handschuhen bekleidet, in einem Zimmer und hat einen Käfig vor sich stehen, in welchem ein Eros am Boden sitzt. Einen zweiten hat sie herausgezogen und hält ihn bei den Flügeln zwei anderen Frauen hin, welchen er die Händchen entgegenstreckt. Von diesen sitzt die eine in häuslicher Tracht bequem da und schaut auf den Eros hin, die andere steht hinter ihr und stützt die Hand auf ihre Schulter. Ein dritter Eros hat sich schon zu ihr hingemacht, drängt sich zwischen ihre Knien und sieht sie fragend an. Dafs die Eroten hier verhandelt werden sollen, leuchtet sofort ein [19]). Die Akademiker erklärten die Verkäuferin in Erinnerung des Platonischen Mythos [20]) für Penia, welche Eros, Pothos und Himeros der von Peitho begleiteten Aphrodite ausliefere. Gerhard [21]) dagegen erklärte die Verkäuferin für Peitho, wofür man das oben erwähnte Vasenbild anführen könnte, welche, „während Eros in Aphrodites Schoofs zuschaut, der Göttin den Pothos reicht, während der siegende Himeros zur völligen Ausrüstung im Boden des Käfichts bleibt — oder, des

18) Pitt. di Erc. III, 7. Millin gal. myth. 46, 193*. Mus. Borb. I, 3.

19) Dafs Göthes Gedicht „Wer kauft Liebesgötter?", das er im zweiten Theil der Zauberflöte so hübsch angebracht hat (vgl. Zelters Briefw. I p. 39), unserm Gemälde seine Entstehung verdankt, ist bekannt genug, so wie auch Thorwaldsens schönes Relief, in welchem der Grundgedanke so sinnig ausgeführt ist.

20) Plat. symp. p. 203 B.

21) Gerhard Neap. ant. Bildw. p. 425 f. Prodrom. p. 230.

πόϑος ἀστήρικτος (Nonn. XXIII, 112), der nicht weichenden Sehnsucht wegen, vielleicht auch umgekehrt". Die letzte Bestimmung erregt kein grofses Vertrauen, im Allgemeinen aber möchte ich fragen, ob es denn eine passende Vorstellung sei, dafs Peitho Eroten an Aphrodite verkaufe? Panofka (cab. Pourtalès p. 105) hat sich auf eine nähere Erläuterung nicht eingelassen, er behauptet nur, dafs das zuletzt genannte Vasenbild klar beweise, man sei im Irrthum, wenn man hier nur ein Anakreontisches Spiel erkenne. Namentlich beweise auch ein anderes Vasenbild[22]) „*le sens éminemment religieux de toutes ces représentations*". Ich kann dieses Vasenbild leider nicht vergleichen, doch fürchte ich, dafs es mich so wenig überzeugen wird, als das schon besprochene.

Vor allen mufs jetzt ein zweites im Jahr 1833 in Pompeji aufgefundenes Gemälde verglichen werden[23]). In einem Zimmer, das durch Säulen hindurch eine Aussicht auf Berge gewährt, sehen wir einen alten Mann mit langem Bart, mit der Exomis der arbeitenden Klasse bekleidet, barfüfsig, in gebückter Stellung vor einem Käfig stehen. Dieser ist viereckig, an den Seiten vergittert, oben mit einem kleinen Deckel geschlossen, den er abgenommen hat und in der linken Hand hält. Mit der Rechten hat er einen Eros beim Flügel gefafst, den er, es ist nicht ganz klar, ob herausholt oder wieder hineinstecken will, denn die lebhaften Bewegungen, welche der Kleine mit Händen und Füfsen macht, lassen beide Auffassungen zu. Im Käfig sitzen noch zwei Eroten, von denen der eine neugierig herausguckt der andere still vor sich hinsieht. Ein vierter hat sich hinter die vor dem Käfig stehende Frau verborgen und lauscht vorsichtig aus seinem Versteck hervor, es scheint, als fürchte er eingefangen zu werden. Diese Frau aber, eine hohe, edle Gestalt, bekleidet mit einem Chiton mit kurzen Aermeln und einem Mantel, der den untern Theil des Körpers bedeckt, das Haupt mit einer Krone geschmückt, steht nachlässig gegen eine viereckige Basis gelehnt, auf welche sie den linken Ellnbogen stützt.

22) Laborde vas. de Lamberg II, 4.
23) Zahn II, 18. 24. vgl. Bullett. 1833 p. 142. 1835 p. 39. arch. Intell. Bl. 1834 p. 48.

Sie öffnet den Mund ein wenig, und richtet den trüben Blick aufwärts einem in der Luft schwebenden Eros zu, welcher in beiden ansgestreckten Händen einen Kranz hält. Fliegt er auf sie zu, oder schwebt er vorüber? Es ist nicht ganz klar, obgleich man nach dem trüben Ausdruck der Frau das Letztere vermuthen sollte.

Die Verwandtschaft beider Gemälde ist, trotz mancher Moficationen im Einzelnen, einleuchtend, und beide sind daher auch wohl in derselben Weise aufzufassen. Die Mehrzahl der Eroten auf dem letzteren macht es wahrscheinlich, dafs die Dreizahl des ersten nicht nothwendig auf Eros, Himeros und Pothos hinweist, sondern wohl nur der in der Kunst gewöhnliche Ausdruck für eine Vielheit ist. Da ferner hier statt der Verkäuferin ein Vogelsteller und Händler erscheint, so ist es schwerlich gerathen, in jene Figur allzuviel hineinzulegen, und wir werden in beiden Gemälden nur die idyllische Vorstellung eines Erotenverkaufs an eine schöne Frau erkennen. So klar dieser allgemeine Sinn ist, so schwierig dürfte eine Erklärung sein, welche in das nähere Detail eingehen wollte. Indefs dürfen wir uns damit trösten, dafs dieses in der Natur der Sache liegt, und dafs einst auch Pompejanische Beschauer bei diesen Vorstellungen verschiedene Gedanken und Empfindungen gehabt haben werden. Eine Verschiedenheit zwischen beiden zeigt sich namentlich darin, dafs statt des behaglichen Ausdrucks, wie er im ersten Gemälde hervortritt, Wehmuth und Trübsinn sich in den Zügen der schönen Frau des zweiten ausspricht, als beklage sie einen Verlust, welchen ihr der Alte mit seinem frischen Vorrath, den sie kaum beachtet, nicht ersetzen könne. Und hat nicht doch ein Schalk, ohne dafs sie es bemerken, schon wieder sich bei ihr eingeschlichen, der gar nicht aufgelegt scheint, seinen Platz wieder aufzugeben?

Eine andere Vorstellung eines Erotenverkaufs gewährt ein Vasenbild [24]. Eine reich bekleidete Frau, mit einer Stephane das Haar umwunden, steht neben einem Sessel ohne Lehne, auf

---

[24]) S. de Witte cat. Durand p. 224, 655, durch dessen gütige Mittheilung ich dasselbe bekannt machen kann, s. Taf. 7, 1.

dessen Polster ein Ball liegt. Sie stemmt den linken Arm unter dem Mantel in die Seite und hält in der Rechten eine Wage, in deren Schalen oder Tellern ein nackter geflügelter Knabe sitzt. Ihr Blick ist fest auf einen Jüngling gerichtet, welcher das Haupt bekränzt, mit einem Mantel bekleidet, auf seinen Stab gestützt vor ihr steht, und auf die Wagschale hinsieht. de Witte, welcher früher an eine Psychostasie dachte (Ann. V p. 314), hat mit Recht die Ansicht Lenormants (cat. Durand p. 224), dafs ein Erotenhandel dargestellt sei, angenommen (rev. archéol. I p. 654). Die Flügelknaben unterscheiden sich schon durch die Art, wie sie es sich in den Schalen bequem machen, und ihre lebhaften Geberden von den kleinen Figuren der Keren oder Eidola, auch spricht der Sessel mit dem Ball[25]) für eine erotische Scene. Im Allgemeinen ist die Situation wiederum klar, im Einzelnen bleibt manche Frage ohne bestimmte Antwort, und Lenormant scheint mir die Vorstellung zu individuell beschränkt zu haben, wenn er annimmt, der Jüngling sei als Liebhaber zweier Frauen zu denken, deren Bildnisse unter den beiden Henkeln angebracht seien, und über deren Wahl hier entschieden werde. Dabei ist sowohl den nicht selten vorkommenden Frauenköpfen eine zu specielle Bedeutung gegeben, als auch für die Vasenbilder eine Beziehung auf die besonderen Verhältnisse der Besitzer vorausgesetzt, welche obgleich nicht selten angenommen, doch sehr unsicher und bedenklich erscheint. Die Frau, welche die Eroten wiegt, erklärt man wohl am richtigsten mit Gerhard (arch. Intell. Bl. 1836 p. 62) für Aphrodite, etwas Näheres aber möchte ich nicht bestimmen.

Ich führe hier noch eine Darstellung an, die wenigstens verwandt ist, die ich aber früher erwähnt hätte, wenn ich sie nicht zu spät hätte kennen lernen, und nur aus Brauns Mittheilung (Berl. Jbb. 1846 I p. 722). Es ist ein von Avellino (Bull. Nap. III p. 4) beschriebenes Wandgemälde in Pompeji. Am Fufse eines Hügels sitzt eine weibliche Figur mit Doppelgewand, Armbändern und Kopftuch. Sie erhebt den Zeigefinger der Linken, und legt die Rechte auf den Kopf des vor ihr stehenden, vom

---

25) Vgl. Panofka Zeus u. Aegina p. 14f.

Beschauer abgewendeten Eros, der mit Bändern und Ketten gefesselt ist und mit der Linken sich auf eine Hacke stützt, während er mit der Rechten die Thränen abtrocknet. Gegenüber am Abhange eines Hügels blickt eine andere Frau majestätischeren Ansehens nach Eros hin, dessen Bogenbehälter sie in der Rechten hält; auf ihre Schulter gestützt schaut hinter ihr ein zweiter Eros nach seinem Genossen hin. Da die Zweige eines Baums in der Landschaft behauen sind, vermuthet Braun, Eros habe an diesem seinen Uebermuth ausgelassen und werde von einer Nymphe seiner Mutter zur Bestrafung gebracht. Offenbar gehören die oben angeführten Gemmen hieher, und ich möchte hier lieber Peitho und Aphrodite mit dem zu harter Strafarbeit verurtheilten Eros sehen.

VI. Hygieia.

Auf einem Pompejanischen Gemälde [1]) sehen wir eine stattliche weibliche Figur, aufrecht stehend, aufser dem langen ärmellosen Chiton mit einem Mantel bekleidet, der unter dem Busen um den Leib geschlungen ist, und über die linke Schulter und den linken Arm fällt, während der andere Zipfel leicht über den rechten Vorderarm geworfen ist. Der ernste und würdige Charakter dieser Kleidung wird durch einen Schleier gehoben, welcher von dem mit einem Lorbeerkranze geschmückten Haupt auf den Rücken herabfällt. Das jugendliche, aber ernste Gesicht blickt mit dem Ausdruck der Begeisterung ein wenig aufwärts. In der linken Hand hält sie einen Lorbeerzweig, in der rechten eine Schüssel mit Früchten und Eiern; eine grofse Schlange, welche in dreifacher Windung ihren Leib umschlungen hält, streckt ihren Kopf über die Schüssel hin und hat so eben ein Ei gefafst um es zu verschlingen.

Auf den ersten Blick wird man hier eine Darstellung der Hygieia erkennen, welche in zahlreichen Bildwerken bald al-

[1]) Zahn II, 52.

lein, bald mit Asklepios vereint eine Schlange fütternd vorgestellt ist [2]). Indessen ergiebt sich bei näherer Betrachtung doch Manches Ungewöhnliche. Der Lorbeerzweig in ihrer Hand ist bei der reinigenden und heiligenden Kraft, welche man ihm zuschrieb [3]), freilich nicht befremdlich, aber als Attribut der Hygieia doch sehr selten [4]). Auch das ist von der Regel abweichend, dafs die Schlange ihren Leib umschlungen hat, da sie sonst sich nur um den Arm der Hygieia zu winden pflegt, doch kommt auch dieses Ausnahmsweise vor [5]). Zu vergleichen ist in dieser Hinsicht das schöne Relief des Barberinischen Candelabers, welcher Athene von einer grofsen Schlange umwunden vorstellt, die aus einer Schale, welche die Göttin in der erhobenen Rechte hält, zu trinken im Begriff ist [6]). In dieser kann man nach Gerhards [7]) und Schölls [8]) Untersuchungen weder eine Athene Polias noch Parthenos erkennen, vielmehr wird sie wohl richtig mit Gerhard [9]) und Panofka [10]) für Athene Hygieia [11]) zu erklären sein. Nur hier findet sich aber die Vorstellung, dafs sie der Schlange eine Schale mit Früchten und Eiern, nicht, wie sonst immer, eine Schale zum Trinken darbietet.

---

2) Müller Arch. § 394, 3. Eine reichhaltige Zusammenstellung giebt Clarac mus. de sc. 552—558 A.

3) Böttiger kl. Schr. I p. 107 f.

4) Er findet sich auf einer Silbertafel, Ant. di Erc. V p. 171. Böttiger kl. Schr. I, Taf. 2.

5) Auf einem Relief, das ein Opfer an Hygieia vorstellt (Winckelmann M. J. tratt. prel. p. CIV. mus. Capit. IV, 42), einer Gemme (Beger thes. Brand. I p. 67) und einer Münze (mus. Flor. num. I, 37, 3).

6) Mon. Matt. II, 61. mus. Pio Cl. IV, 6. Hirt Bilderb. 6, 9. Millin gall. myth. 36, 134.

7) Gerhard üb. d. Minervenidole Athens. Berl. 1844.

8) Schöll arch. Mitth. p. 66 ff.

9) Gerhard a. a. O. p. 26 f. Taf. 5, 7.

10) Panofka d. Heilgötter d. Griechen p. 3 f. Taf. 1, 4.

11) Auf der Akropolis wurde neben Hygieia auch Athene Hygieia verehrt (Paus. I, 23, 5), deren von Pyrrhos verfertigte Statue Perikles errichten liefs (Plut. Pericl. 13. Plin. XXXIV, 8, 19). Bekanntlich ist die Basis derselben neuerdings wieder aufgefunden worden, vgl. Rofs, Kunstbl. 1840 n. 37. Curtius Bull. 1840 p. 68. Schöll arch. Mitth. p. 126 f. Stephani, N. Rh. Mus. IV p. 17 f.

Ich weifs nicht, ob hierin Grund genug vorhanden sei, um die Deutung auf Hygieia überhaupt zu bezweifeln. Es ist bekannt, dafs die Schlange als das Bild des genius loci verehrt wurde, und wir sehen an Pompejanischen Häusern häufig zwei Schlangen gemalt, welche Früchte und Eier verzehren [12]), um dadurch einen Ort unter den besonderen Schutz des Genius zu stellen [13]), wobei gewifs die Sitte zum Grunde lag, in der That solche Opfergaben für den Ortsgenius hinzustellen [14]). Auch gehörte es an manchen Orten zu den Cultusverrichtungen heilige Schlangen zu füttern. Dem οἰκουρὸς ὄφις in Athen wurden von der Priesterin monatlich Honigkuchen dargebracht [15]), bei den Epeiroten brachte eine Priesterin alljährlich heiligen Schlangen

---

R. Rochette lettre à Mr. Schorn p. 396 f. questions de l'hist. de l'art. p. 120 ff. Bergk Zeitschr. f. AW. 1845 p. 966 ff. Auch in Acharnai war ein Altar der Athene Hygieia (Paus. I, 31, 3). Die Abhandlung von Thorlacius *Athene Graecorum Hygia* (Opp. I p. 111 ff.) ist unbedeutend.

12) M. J. d. J. III, 16. Schulz Ann. X p. 162. 179.

13) R. Rochette M. J. p. 21 f. O. Jahn z. Pers. p. 111.

14) Auf einem Wandgemälde (Pitt. di Erc. IV, 13) schreitet ein nackter bekränzter Jüngling mit einem Lorbeerzweig auf einen Altar zu, um welchen sich eine Schlange ringelt und Eier und Früchte verzehrt, die auf der Platte desselben liegen. Dabei steht die Inschrift

GENIVS
HVIVS LOCI
MONTIS

Bei Vergilius (Aen. V, 90 ff.) und Valerius Flaccus (III, 456 ff.) verzehrt eine Schlange das Todtenopfer, vgl. Eckhel D. N. VIII p. 307.

15) Herod. VIII, 41. Auf einem Marmordiscus bietet Nike einer um eine Säule gewundenen Schlange einen Kuchen dar, Avellino descr. di una casa Pomp. (Neap. 1840) p. 70 f. Taf. 4. Mit Honig füttert eine Hesperide den Drachen (Vergil Aen. IV, 483). Auch diejenigen, welche in die Höhle des Trophonios hinabstiegen, nahmen Honigkuchen für die heiligen Schlangen mit (Paus. IX, 39, 5. Philostr. v. Apoll. Tyan. VIII, 19. Schol. Arist. nubb. 508. Suid. s. v. Τροφώνιος. Hemsterhuis z. Lucian t. II p. 411 f. Bip.) Ebenso nehmen Sibylla (Verg. Aen. V, 420), wie Psyche (Apul. met. VI, 19) Honigkuchen mit in die Unterwelt, welche man auch den Todten zur Besänftigung des Kerberos mitgab (schol. Arist. Lys. 601). Honig war beim Todtenopfer und im Dienste der chthonischen Götter gebräuchlich (Höck Kreta III p. 292), ebenso auch Eier (R. Rochette M. J. p. 101. ant. chrét. III p. 154); Beides entspricht der chthonischen Bedeutung der Schlange.

Speise[16]), und es ist bekannt, wie ein ähnlicher Gebrauch in Latium die Veranlassung zu einer Jungfrauenprobe gab[17]), auch gehört wohl das vielbesprochene augurium salutis hieher[18]). In Erwägung dieser Umstände dürfte die Frage gestattet sein, ob vielleicht in der Jungfrau unseres Bildes statt Hygieia vielmehr eine Priesterin zu erkennen sei, welche eine Schlange füttert.

VII. Herakles.

1. Herakles mit der Hindin.

Unter die Arbeiten des Herakles wird übereinstimmend auch die Bewältigung der Kerynitischen Hirschkuh gezählt, welche wir in zahlreichen Kunstwerken dargestellt sehen[1]). Die eigentliche Bezwingung derselben — denn Herakles wird auch vorgestellt, wie er dieselbe forträgt[2]) — ist durchgehends[3]) in einer und derselben Weise aufgefafst, wie sie in einem alten Epigramm beschrieben wird[4]):

---

16) Aelian. h. a. XI, 2.

17) Propert. V [IV], 8, 3 ff. Aelian. h. an. XI, 16. Böttiger kl. Schr. I p. 178 ff.

18) Böttiger kl. Schr. I p. 127 f. 131 f. Thorlacius, *Augurium salutis apud Romanos* (opp. II p. 85 ff.) giebt keinen Aufschlufs.

1) Zoega Bassir. II, 67 f. Hagen de Herculis laboribus p. 48 ff. O. Jahn Teleph. u. Troil. p. 58 f. Gerhard auserl. Vasenb. II p. 51 ff.

2) So auf einem Vasenbilde mus. Chius. II, 214.

3) Auf einer Goldplatte ist Herakles vorgestellt, wie er die Hindin mit der Keule niederschlägt, de Witte cat. Beugnot 412. Abweichend und merkwürdig ist die Vorstellung eines Kampfes um die Hindin zwischen Apollon und Herakles, welche sich auf dem Relief eines Bronzehelms (M. J. d. J. sect. franc. 3, A), einer Vase, ehemals bei Pizzati (Roulez mélanges IV, 2. Gerhard auserl. Vasenb. 101), und einer andern im Museum zu Leyden (de Witte nouv. Ann. II p. 297) findet.

4) Anth. Plan. IV, 8 p. 309. Anall. III, 210, 283. Anth. Pal. II p. 653, 96.

Τί πρῶτον, τί δ' ἔπειτα φρεσίν, τί δὲ λοίσθιον ὄσσοις
θαυμάσσω τέχνης ἀνέρος ἠδ' ἐλάφου;
ὧν ὁ μὲν ἰξύϊ θηρὸς ἐπεμβεβαὼς γόνυ βρίθει,
εὐπτόρθων παλάμαις δραξάμενος κεράων·
ἡ δ' ὑπὸ χάσματι πολλὰ καὶ ἄσθματι φυσιόωσα
γλώσσῃ σημαίνει θλιβομένην κραδίην.
Ἥρακλες γήθησον, ὅλη κέμας ἥδε τέθηλεν
οὐ κέρασιν μούνοις, ἀλλὰ τέχνῃ χρυσέῃ.

Gruppen, in welchen Herakles mit der Hindin vorgestellt ist, sind nicht häufig. Winckelmann (Werke II p. 509) erwähnt eine colossale Marmorguppe, welche sich in Tivoli in der Villa Este befand, ohne sie näher zu beschreiben; eine andere, in welcher Herakles bärtig vorgestellt ist, ist zu Rom im Besitze Campanas, zu ihrer baldigen Bekanntmachung ist Hoffnung gemacht [5]). Von einer dritten Marmorgruppe ist in einem Bruchstück in Dresden [6]), welches Hase (Beschrbg. n. 142) richtig erkannt hat, der Rumpf des Thieres erhalten (Hals und Kopf sind neu), so wie der Fufs des Herakles, welcher auf dem zurückgestreckten Hinterbein des Hirsches steht.

Eine kleine Gruppe aus Bronze hat Caylus bekannt gemacht [7]). Sehr ausgezeichnet aber ist die im Jahr 1805 in Pompeji ausgegrabene Bronzegruppe von 2¾ Fufs Höhe, welche jetzt im Museum von Palermo aufbewahrt wird [8]). Herakles setzt das linke Knie auf den Rücken des Thieres und hält es so nieder, indem er mit beiden Händen die Aeste des Geweihs fafst und den Kopf des widerstrebenden Hirsches zurückbiegt. Die Gruppe diente ursprünglich zur Verzierung eines Brunnens und das Wasser strömte aus dem Maul des Hirsches in ein Bassin, was um

---

[5]) Bullett. 1844 p. 101. arch. Ztg. II p. 352.

[6]) August. 151.

[7]) Caylus rec. d'ant. V, 108, 1.

[8]) Gaetano d' Ancora illustrazione di un gruppo di Ercole colla cerva. Neap. 1805. Clarac mus. de sc. 794, 2006 A. Zahn II, 50. Bull. Nap. I, 4. Avellino ebend. p. 91. Eine neue Publication mit der dazu gehörigen Brunneneinfassung ist in den Schriften des Instituts zu erwarten.

so passender erscheint, da nach der Sage Herakles die Hindin beim Uebergang über den Fluſs Ladon ereilte [9]).

Es ist aber zu bemerken, daſs hier, wie in der Dresdener Gruppe und wahrscheinlich auch sonst noch, nicht eine Hindinn der Sage gemäſs, sondern ein Hirsch dargestellt ist. Der Grund mochte wohl sein, daſs man in späterer Zeit an dem Geweih Anstoſs nahm, welches der Mythos der Hindin beilegte, weil die Naturkundigen dies für falsch erklärten [10]). Da das Geweih aber in der Sage besonders hervorgehoben war, und in der bildlichen Darstellung sich schön ausnahm, so half man sich wohl durch die Veränderung des Geschlechts [11]); wie denn auch spätere Schriftsteller angeben, es sei ein Hirsch, welchen Herakles verfolgt habe [12]).

---

2. Die Befreiung des Prometheus.

Ein Pompejanisches Gemälde [13]) ist nicht sowohl der Ausführung, welche vielmehr sehr mittelmäſsig ist, als des seltenen Gegenstandes wegen merkwürdig; es stellt nämlich die Befreiung des gefesselten Prometheus [14]) vom Adler durch Herakles dar.

Wir lesen die Beschreibnng eines Gemäldes [15]), welches denselben Gegenstand darstellte, bei Achilles Tatius (III, 8). Pro-

---

9) Apollod. II, 5, 3.

10) Böckh z. Pind. Ol. III, 29. Jacobs z. Ael. h. an. VII, 39.

11) Bei der Hindin des Telephos lieſs man dagegen mitunter das Geweih weg, weil man hier das Geschlecht nicht verleugnen konnte.

12) Martial. IX, 101, 7. Auson. id. XIX, 4. Hygin. fab. 30 das. Muncker.

13) Zahn II, 30.

14) Ein merkwürdiges Sarcophagrelief in der Blundellschen Sammlung, früher in der Villa Altieri in Rom, das den gefesselten Prometheus, neben ihm Hephaistos und fünf flehende Okeaniden vorstellt, erwähnt Welcker (Philolog. I p. 348).

15) Vgl. Menandr. frgmm. inc. 6 bei Lucian. am. 43:
εἶτ᾽ οὐ δικαίως προσπεπατταλευμένον
γράφουσι τὸν Προμηθέα πρὸς ταῖς πέτραις;

metheus war an den Fels geschmiedet und drückte durch die zusammengezogenen Augenbrauen, den geöffneten Mund, wie durch die Haltung des Körpers den heftigsten Schmerz aus. Er zog den Leib zusammen und streckte das linke Bein krampfhaft grade hinunter, während er den rechten Schenkel an sich zog, an welchen der Adler seine Klauen eingeschlagen hatte, der mit seinem Schnabel in der Wunde wühlt. Herakles aber stand ihm gegenüber und hatte bereits den Pfeil auf die Sehne seines Bogens gelegt, welche er aus aller Macht angezogen hat.

Mit dieser Beschreibung stimmt das Pompejanische Gemälde in der allgemeinen Anordnung überein, freilich ohne eine Spur des lebendigen Ausdrucks, welchen Achilles Tatius zu schildern bemüht ist. Rechts ist Prometheus mit ausgebreiteten Händen an eine hohe Felsklippe geschmiedet, er stützt den rechten Fuſs auf, und bietet dadurch dem Vogel, der einem Adler freilich wenig genug gleicht, einen Sitz dar; das linke Bein ist grade ausgestreckt; die ganze Gruppe aber ist steif und ohne Ausdruck. Links zur ebenen Erde gewahrt man Herakles ganz nackt, der in heftiger Bewegung seinen Bogen gespannt hat und auf den Adler zielt. Im Hintergrunde ist vor einem Berge ein mit Kränzen geschmückter Tempel, weiter vorn eine mit einem Fell bekleidete Herme sichtbar; eine Ausschmückung des Locals, welche zu der unwirthbaren Einöde des Kaukasos wenig paſst und nur angebracht scheint um den Raum zu füllen. Befremdlich ist auch, daſs in der Luft noch ein Adler schwebt.

Ungleich ausdrucksvoller ist die, wiederum in der Grundlage übereinstimmende, Vorstellung auf dem schon oben erwähnten berühmten Capitolinischen Sarcophag [16]. Auch hier steht Herakles nackt — Löwenhaut und Keule sind an einen Stein angelehnt — mit gespanntem Bogen vor Prometheus, dessen beide ausgebreitete Hände mit Klammern an den Felsen geschmiedet sind. Er stemmt wieder den rechten Fuſs auf, so daſs der Adler auf seinem Kniee sitzt, und streckt das linke Bein grade aus, allein die Anstrengung des wüthenden Schmerzes ist

16) Admir. 66. 67. mus. Capit. IV, 25. Millin. gal. myth. 93, 383. Böttiger Kunstmyth. II, 1. 2.

in den Mienen und der Haltung des Körpers viel besser ausgedrückt.

Auch die noch vorhandene Beschreibung einer Statue des leidenden Prometheus [17]) giebt demselben eine ganz ähnliche Stellung, die man auf ein gemeinsames Vorbild zurückführen möchte [18]). Dieses in einem Gemälde des Parrhasios zu suchen wird man schwerlich dadurch berechtigt sein, dafs es in den Rhetorschulen als ein Thema behandelt wurde, Parrhasios habe einen Olynthischen Greis gefoltert und getödtet, um ihn als Modell für einen Prometheus zu gebrauchen [19]), denn ein solches Gemälde kann füglich ganz fingirt sein, da es nur um den Namen eines allbekannten Malers zu thun war.

Sehr verschieden ist die Vorstellung auf einer aus Chiusi stammenden [20]) Vase im Museum zu Berlin [21]) mit schwarzen Figuren. Prometheus bärtig, ganz nackt, sitzt neben einem Pfeiler oder Pfahl, an welchen man ihn sich angebunden denken mufs, obgleich die Banden nicht sichtbar sind [22]). Er streckt die beiden an dem Handgelenk zusammen gebundenen Arme vor sich aus, dem grofsen Vogel entgegen, welcher mit ausgebreiteten Flügeln auf ihn zufliegt. Dieser ist von zwei Pfeilen, welche in der Luft fliegen, bedroht, den dritten ist Herakles, den wir hinter Prometheus erblicken, von der straff angespannten Sehne des Bogens gegen ihn zu entsenden im Begriff. Der Heros ist bärtig, mit dem Löwenfell versehen, welches ohne

---

17) Libanios cephras. 31 t. IV p. 1116 ff. (Nikolaos progymn. 12, 2 t. I p. 396 W.), vgl. Petersen de Libanio comm. III p. 11 ff. Jacobs ann. cr. z. anth. Pal. p. 848. Eine ehemals in der Nanischen Sammlung zu Venedig befindliche kleine Marmorstatue des Prometheus erklärt Thiersch (Reisen p. 265) für modern.

18) Zwei Epigramme auf eine eherne Statue des Prometheus geben über die Stellung Nichts zu erkennen, s. Anth. Plan. IV, 8 p. 307. Anall. II p. 498, 23; 24. Anth. Pal. II p. 649, 87; 88.

19) Senec. controv. V, 34. exc. X, 5.

20) S. Taf. 8. Vgl. Braun Bull. 1840 p. 148. Gerhard auserl. Vasenb. II p. 20. Auf der Rückseite sind vier Wettreiter dargestellt; unter jedem Henkel noch ein Adler, an den Handhaben sind zwei gegeneinander aufgerichtete Thiere, Löwen und Panther angebracht.

21) Nach dem neuesten Verzeichnifs n. 1837 (63).

22) Züchtlinge wurden an eine Säule gebunden, Lobeck z. Soph. Ai. 108 p. 121.

seinen Kopf zu bedecken, über den knappen Chiton geknüpft ist, und mit einem Schwert umgürtet. In gewaltigem Kampfschritt stellt er das linke Bein voran, so dafs er mit dem rechten beinahe auf der Erde knieet [23]). Auf der anderen Seite steht hinter dem Adler noch ein bärtiger Mann [24]), mit einem Mantel bekleidet, aus dem nur die linke Hand hervorragt, mit welcher er einen langen Stab hält. Kein bezeichnendes Attribut erleichtert die Benennung desselben, man würde am ehesten an einen Bewohner des Landes denken, wenn nicht Prometheus in der unwirthbaren Gegend des Kaukasos gefesselt wäre. Indessen sind auf Vasen dieses Styls ähnliche Figuren von schwankender Bedeutung nicht selten [25]).

Zweifelhaft kann die Deutung eines andern Vasenbildes von sehr alterthümlichem Styl scheinen [26]). Ein ganz nackter, unbärtiger Mann, dessen Haar in langen Flechten herabhängt, ist in halb sitzender Stellung mit den Händen an eine Säule gebunden, auf der ein kleiner Vogel sitzt [27]). Ein Raubvogel sitzt auf seinem Schenkel und hackt ihm die Seite auf, das Blut tropft auf die Erde. Ihm gegenüber steht ein bärtiger Mann, ebenfalls nackt, gebeugt unter der Last eines grofsen Felsens, der auf seiner linken Schulter zu ruhen und den er mit der linken Hand zu stützen scheint, während er die Rechte in die Seite stützt. Hinter ihm ringelt sich eine Schlange in die Höhe, als wolle sie ihn da beifsen, wo er die Hand hält. Für die Deutung beider Figuren zeigen sich Schwierigkeiten. Prometheus unbärtig

23) Vgl. Gerhard auserl. Vasenb. 105. 6; 119, 20. Doch nähert sich diese Stellung noch mehr der knieenden, welche bei Bogenschützen gewöhnlich ist, so Herakles unter den Aigineten, auf Münzen von Thasos s. Müller Denkm. a. K. I, 8, 30; 31.

24) Braun a. a. O. glaubte eine weibliche Figur zu erkennen.

25) Sitzend, aber auf dem Felsen, ist Prometheus auch auf einer Lampe vorgestellt. S. Bartoli luc. I, 3.

26) Gerhard auserl. Vasenb. 86. mus. Greg. II, 67, 3. Vgl. Campanari Bullett. 1835 p. 41 ff.

27) Vielleicht findet dieser einige Erläuterung durch die Nachricht von der Strafe des Otos und Ephialtes bei Hyginus (fab. 28): ad columnam aversi alter ab altero serpentibus sunt deligati; est styx inter (super Muncker) columnam sedens, ad quam sunt deligati. Muncker verglich dort schon Hesych. στύξ. κρήνη ἐν Ἅιδου ἢ ὁ σκώψ τὸ ὄρνεον. Anton. Liber. 21.

dargestellt zu sehen, ist ganz abweichend von dem allgemeinen Gebrauch, allein Tityos, an den man sonst denken möchte, ist ebenfalls stets bärtig dargestellt [28]), so dafs für beide gleiche Schwierigkeit bleibt. Ob der Raubvogel entschieden einen Adler und nicht einen Geier vorstelle, weifs ich nicht zu sagen. Bei dem bärtigen Mann an Atlas zu denken ist wohl nicht zulässig, weil seine Last nicht dem Himmelsgewölbe, sondern einem grofsen Steine gleicht. Wenn Sisyphos dargestellt sein soll, so widerspricht die Weise, wie er den Stein mit der Schulter zu tragen scheint, der gewöhnlichen Sage [29]) und der Vorstellung auf andern Vasenbildern [30]), nach welcher er den Stein einen Berg hinanwälzt. Allein auf einem Sarcophagrelief [31]) ist er ebenfalls dargestellt, wie er den Stein auf dem Nacken trägt und mit beiden Händen unterstützt. Indessen scheint es mir, man könne auch an Tantalos denken, über dessen Haupt ein Fels schwebte [32]). Dazu pafst, dafs er mit der linken Hand den Stein nicht berührt, sondern sie nur erhebt, als fürchte er sich, er möchte herabstürzen. Die Bedeutung der Schlange ist in keinem Fall ganz klar, zur Strafe im Hades von Schlangen gebissen zu werden kommt meines Wissens sonst nicht vor [33]). Allein auf mehreren Vasenbildern scheint die Schlange Unheil und Verderben zu bedeuten [34]), was freilich dieser Vorstellung

---

28) M. J. d. J. I, 23; Ann. II, tav. H; Gerhard auserl. Vasenb. 22. [Élite céram. II, 55—57]. Gigantisch erscheint Tityos auch auf diesen Vasenbildern nicht.

29) Hom. Od. XI, 593 ff.

30) Millin tomb. de Can. 3. Creuzer Abb. 42. Müller Denkm. a. K. I, 56, 275. arch. Ztg. 12; M. J. d. J. II, 49. arch. Ztg. 11; Inghirami Vasi fitt. 135. Gerhard Flügelgest. I, 8; Gerhard auserl. Vasenb. 87 vgl. II p. 23.

31) S. Bartoli sep. 56. mus. Pio Cl. V, 19 vgl. Kieler phil. Stud. p. 140 f.

32) Porson z. Eur. Or. 5. Nitzsch z. Hom. Odyss. Th. III p. 320 ff. So bei Polygnotos (Paus. X, 31, 4); Millin tomb. de Care. 3; M. J. d. J. II, 49.

33) Vereinzelt ist die Angabe beim schol. z. Aristid. (III p. 158): *Τιτυός (κολάζεται) τῇ τῶν ἐγκάτων ὑπ' ὄφεων τρώσει.*

34) Eine Schlange schiefst auf Polyphemos zu, den Odysseus im Begriff ist zu blenden (M. J. d. J. I, 7), auf Hektor, welcher geschleift wird (R. Rochette M. J. 18 vgl. Gerhard auserl. Vasenb.

nicht ganz entsprechend ist. Nimmt man die Deutung auf Prometheus an, so ergiebt sich die neue Schwierigkeit, dafs man entweder diesen in der Unterwelt, oder Tantalos oder Sisyphos auf der Oberwelt denken mufs [35]). Beides ist der gewöhnlichen Tradition zuwider. Indessen dachte man sich den Tantalos doch auch auf der Oberwelt büfsend [36]) — vom Sisyphos ist es mir nicht bekannt — und Horatius vereint in den Versen [37]):

Quin et Prometheus et Pelopis parens
dulci laborum decipitur sono

Tantalos und Prometheus in der Unterwelt. Allerdings nennt er den Adler nicht, und nach der Drohung des Zeus bei Aischylos [38]) sollte der Adler den Prometheus erst zerfleischen, wenn er aus dem Tartaros wieder empor käme, allein Horatius scheint ihn sich doch ganz wie die übrigen Büfser in der Unterwelt gedacht zu haben. Demnach scheint mir Tantalos und Prometheus die annehmlichste, wenn gleich keineswegs unzweifelhafte Benennung [39]).

---

199); und von gleicher Bedeutung scheint die Schlange bei der Tödtung der Lernäischen Hydra (M. J. d. J. III, 46, 2). Vgl. Panofka Hyperb. Röm. Stud. p. 250 f. Auf einem Vasenbilde ringelt sich eine Schlange hinter Perseus in die Höhe, welcher der Athene das Medusenhaupt überreicht (Mus. Borb. V, 51); auf einem andern vor Silenos, der der Sphinx gegenübersteht (mus. Borb. XII, 9), die Bedeutung derselben ist mir nicht klar.

35) Dafs beide derselben Oertlichkeit angehören, scheint mir durch den Augenschein so klar bewiesen, dafs ich nicht mit Gerhard (auserl. Vasenb. II p. 22) annehmen kann, der eine sei auf der Oberwelt, der andere in der Unterwelt zu denken, diese durch die Schlange, jene durch den Vogel auf der Säule bezeichnet. Unbegreiflich aber ist es mir, wie Gerhard für diese Ansicht auch die Säule anführen konnte, welche im untern Theile des Bildes so angebracht ist, dafs sie den Boden zu stützen scheint, auf welchem beide Männer stehen, und welche er für eine Andeutung jener Homerischen Säulenscheidung hält, welche von Atlas gestützt, die Grenzen von Himmel und Erde bilde (Od. I, 52). Denn da sie beide von dieser Säule getragen werden, müfsten sie, wenn diese auf der Erde steht, beide im Himmel, wenn sie in der Unterwelt ist, beide auf der Erde sein.

36) Nitzsch z. Hom. Odyss. Th. III p. 320 ff.

37) Horat. carm. II, 13, 37 f.

38) Aesch. Prom. 996 ff.

39) Was Gerhard (a. a. O. p. 21 f.) für Tityos geltend macht, das gelöste Haar als Zeichen des entwürdigten Zustandes, und die Kö-

Endlich sind noch zwei Spiegelzeichnungen zu erwähnen. Auf der einen [40]) steht Prumathe (ƎΘAMV..), mit langem Bart, den untern Theil des Körpers verhüllt, mit beiden Händen angefesselt. Er blickt Hercules (ƎꟷƆƆƎΒ) an, der in jugendlicher, fast knabenhafter Bildung vor ihm steht; mit der Rechten stützt er sich auf die Keule, über der linken Schulter hängt das Gewand. Auf der andern Seite steht ein nackter Jüngling, der sich auf einen langen Stab stützt; die Reste der auf ihn bezüglichen Inschrift V ... IA hat Gerhard durch Aplu gedeutet. Da die Gegenwart des Apollon hier befremdlich wäre, möchte ich mit Vergleichung des zweiten Spiegels sie lieber zu Castur ergänzen. Auf diesem [41]), dessen Darstellung in Relief gearbeitet ist, ist Prometheus (ƎΘAMVƆ1) schon befreit. Er sitzt, das bärtige Haupt bekränzt, nackt bis auf einen Schurz um die Hüften, auf einem Stein, neben dem der getödtete Adler liegt. Seine ausgebreiteten Arme werden von zwei nackten Jünglingen unterstützt, welche zu jeder Seite stehen. Der zur Linken stehende ist Castur (ƆV+ƧAƆ) benannt, der zur Rechten, neben welchem Bogen und Köcher liegen ƎƆINAꟷAƆ. Daſs dieser Name hier, wie auf einem andern Spiegel [42]), der Griechische Beiname des Herakles *Καλλίνικος* sei, ist bereits von Müller (Archäol. § 396, 2) und R. Rochette (mém. sur Atlas p. 56 ff.) richtig erkannt worden [43]). Zur Erklärung der sonst nicht bezeugten Theilnahme des Kastor an der Befreiung des Prometheus führt Schömann (z. Aesch. Prometh. p. 139 f.) an, daſs Herakles und die Dioskuren oft verbunden sind, und daſs unweit vom Fuſse des Kaukasos die Stadt Dioskurias lag, so daſs der dortige Cultus zu einer solchen

nigsbinde paſst auch auf Tantalos, der als übermüthiger Frevler an Zeus dem Prometheus passend gegenübergestellt werden konnte.

[40]) Gerhard Etrusk. Spiegel 139.

[41]) Micali storia 50, 1. Gerhard Etrusk. Spiegel 138. de Witte cat. étr. n. 293.

[42]) Micali storia 36, 3. mus. Gregor. I, 36, 2. Gerhard Etr. Spieg. 137.

[43]) Ich glaube, daſs de Witte mit Unrecht dennoch Polydeukes unter Calanice versteht (cat. étr. p. 131).

Wendung der Sage wohl Veranlassung geben konnte. Beide halten in der Rechten einen runden Gegenstand, den ich mit de Witte (cat. étrusque p. 130 f.) für den eisernen Ring halten würde, welchen sie dem Prometheus zum Andenken an seine Strafe anstecken wollen, womit auch die Haltung der Hände wohl übereinstimmt, wenn nicht stets nur von einem Ringe die Rede wäre. Der Kranz aber ist derjenige, welchen Prometheus zum Gedächtnifs seiner Fesseln trug, ob von Oelzweigen oder Keuschlamm möchte ich nicht entscheiden [44].

---

3. Herakles und Auge.

Ein merkwürdiges und neuerdings viel besprochenes Pompejanisches Gemälde stellt ein Liebesabentheuer des Herakles unter ganz neuen Umständen vor [45].

Man erblickt Herakles, der die Löwenhaut nachlässig umgehängt hat, und wankenden Schritts, indem er sich mit der Linken auf die Keule stützt, eine Jungfrau zu erreichen strebt, deren Gewand er mit der Rechten gefafst hält, so dafs ein Theil ihres Oberkörpers entblöfst wird. Sein rechtes Bein ist in einer Weise gebogen, dafs er nicht im Gleichgewicht bleiben könnte, wenn er es nicht auf einen Gegenstand stützte. Auch ist bei Zahn ein Stein sichtbar, welcher ihm als Stütze dient; da dieser aber auf den Abbildungen bei Minervini und R. Rochette fehlt, ist er vielleicht von Zahn vielmehr als nothwendig vorausgesetzt, als wirklich wahrgenommen worden. Der Köcher des Herakles liegt neben ihm am Boden. Die Jungfrau aber, welche vor Schreck fast hingestürzt ist, sieht sich nach ihm um, und streckt die Linke gegen eine andere Jungfrau aus, als wolle sie bei ihr Schutz suchen. Diese steht ihr gegenüber auf einem et-

---

[44]) Ueber Beides vgl. Völcker Mythol. des Iapet. Geschl. p. 383. Welcker Aesch. Tril. p. 49 ff. Schömann z. Aesch. Prom. p. 348.

[45]) Minervini, il mito di Ercole e di Iole illustrato. Neapel 1842. Taf. 1. Zahn II, 28. Arch. Ztg. II, 17. R. Rochette choix de peint. 7. Revue archéol. II p. 115. Vergl. die Beschreibung von Schulz Bull. 1841 p. 119 f.

was höheren Stein und hält in der herabhängenden Rechten ein Stück Zeug, welches jene andere ebenfalls angefafst hat, sie beugt sich lebhaft vorwärts und berührt mit der ausgestreckten Linken die Hand des Herakles, um ihn abzuwehren. Neben diesem aber steht eine Frau von matronalem Ansehen, in ruhiger Stellung, welche den Arm der letzt erwähnten Jungfrau anfafst, um ihrem Eifer Einhalt zu thun, damit sie den Herakles gewähren lasse. Alle vier Personen haben das Haupt bekränzt. Im Hintergrunde sieht man Felsen und bei R. Rochette auch ein Stück Mauer.

Minervini, dessen gelehrte Schrift ich leider nicht selbst gesehen habe, erklärt die Jungfrau für Iole, deren Herakles sich nach der Eroberung von Oichalia bemächtige. Er beruft sich besonders auf die Sage[46]), dafs Iole, um Herakles zu entfliehen, von der Mauer herabgesprungen sei, indessen keinen Schaden genommen habe, weil der Wind ihr Gewand erfafst und sie hinabgetragen habe. Er glaubt diesen Umstand namentlich durch das flatternde Gewand auf unserm Gemälde angedeutet, und erkennt in der Frau neben Herakles die personificirte Oichalia, in der andern eine Gefährtin der Iole[47]).

Welcker, welchen diese Erklärung nicht überzeugte, bemerkte, dafs das Gewand und die Haltung der Iole keineswegs einen solchen Umstand ausdrückten; dafs ferner die Beschäftigung der beiden Jungfrauen mit dem Tuche nicht erklärt werde, während dies doch offenbar ein wichtiger Umstand sei; endlich dafs Herakles den Eindruck eines Trunkenen mache, was ebenfalls nicht berücksichtigt sei. Er selbst gab keine neue Erklärung (Bull. Napol. I p. 35).

R. Rochette (choix de peint. p. 91 ff.), welchem diese Bemerkungen mit Recht begründet erschienen, fügt noch hinzu, dafs die Bekränzung durch Minervinis Annahme, es sollten da-

---

46) Plutarch. parall. 13 p. 308 F: *Ἡρακλῆς τοῦ Ἰόλης γάμου ἀποτυχὼν τὴν Οἰχαλίαν ἐπόρθησεν, ἡ δ᾽ Ἰόλη ἀπὸ τοῦ τείχους ἔρριψεν ἑαυτήν· συνέβη δὲ κολπωθείσης ὑπὸ ἀνέμου τῆς ἐσθῆτος μηδὲν παθεῖν, καθάπερ ἱστορεῖ Νικίας Μαλεώτης.* Die Quelle ist freilich sehr verdächtig.

47) Vgl. Bull. Napol. I p. 58 ff.

durch vornehme Personen bezeichnet werden, nicht genügend erklärt sei, vielmehr müsse sie eine bestimmte festliche Veranlassung haben. Er glaubt aber, dafs man die Deutung auf Iole festhalten könne, die auch Schütz aussprach, wenn man die Darstellung auf einen früheren Zeitpunkt in der Sage beziehe, da Herakles nach einem Feste berauscht einen vergeblichen Angriff auf Iole gemacht habe, worauf er aus dem Hause des Eurytos vertrieben worden sei [48]). Er erklärt dann die Frau neben Herakles für Aphrodite. Auch gegen diese Erklärung läfst sich Manches einwenden; namentlich, dafs, wenn man diesen Moment der Sage darstellen wollte, was an sich nicht sehr wahrscheinlich ist, der erfolgreiche Widerstand der Iole entschiedener ausgedrückt werden mufste, während hier Herakles als der erscheint, welcher den Sieg davon tragen wird. Die Gegenwart der Aphrodite würde auch bei diesem Liebesabentheuer kaum passend sein, da sie hülfreich neben dem abgewiesenen Liebhaber steht; endlich ist die Beschäftigung der Jungfrauen auch so nicht aufgeklärt. R. Rochette (a. a. O. p. 101 ff.) hat aber noch eine andere Vermuthung ausgesprochen. Er erinnert daran, dafs man Herakles im Thiasos des Dionysos berauscht sehe, wie er einer Frau das Gewand abziehe, welche man für Omphale erklärt habe [49]), und giebt deshalb zu bedenken, ob man nicht auch hier Herakles erkennen könne, der bei einem Bakchischen Fest der Omphale oder einer ihrer Dienerinnen nachstelle. Mir scheint die Voraussetzung, dafs jene Frau im Gefolge des Dionysos Omphale sei, nicht begründet [50]); denn sie ist durch kein

---

48) Es ist mir übrigens sehr zweifelhaft, ob man die beiden Berichte des Lichas bei Sophokles (Trach. 250 ff. 340 ff.) in dieser Weise combiniren dürfe.

49) Zoega Bassir. 67; mus. Capit. IV, 63; Gerhard ant. Bildw. 112.

50) Auch die von Gerhard (Neap. ant. Bildw. p. 59 f. Prodr. p. 240) beigebrachten Gründe sind für mich nicht überzeugend. Dafs der Gegenstand von Achaios und Ion in Satyrdramen behandelt worden ist, beweist natürlich dafür Nichts, dafs Omphale in den Bakchischen Thiasos aufgenommen sein soll, vielmehr war sie dort wie immer die Lydische Herrscherin und Herakles ihr weibischer Dienstmann. Wie der Chor der Satyrn eingeführt war, wissen wir nicht, aber jenes Hauptverhältnifs wurde dadurch auf keinen Fall

charakteristisches Kennzeichen als solche bezeichnet, und daſs Herakles ihr nachstellt berechtigt zu dieser Annahme nicht. Vielmehr tritt in dem Verhältniſs zu ihr so sehr seine weibische Dienstbarkeit als der eigenthümliche Zug hervor, daſs wo dieser mangelt, man nicht wohl an Omphale denken kann, wenn nicht andere ganz entscheidende Gründe vorhanden sind. Diese fehlen hier, ja es ist nicht einmal sicher, daſs sie überhaupt in den Bakchischen Thiasos aufgenommen ist [51]). Herakles als Genosse desselben ist dagegen wohlbekannt, und es entspricht völlig seinem besonders durch das Satyrspiel ausgebildeten Charakter [52]), daſs er sich berauscht an einer Nymphe vergreift, eine Rolle, welche sonst dem Pan und Satyrn zukommt. Auf unserem Bilde aber kann ich auch keine Spur entdecken, welche auf Omphale hinwiese, da hier ja nicht einmal ein Bakchisches Element hervortritt, das doch jener Vermuthung als hauptsächlichste Stütze dienen soll.

Eine andere Erklärung stellten übereinstimmend Panofka (arch. Ztg. II p. 273 ff.) und Cavedoni (Bull. Nap. II p. 53) auf. Sie erkannten in der von Herakles verfolgten Jungfrau Auge, die Tochter des Alnos und Priesterin der Athene, welche nach der Sage an einem heiligen Quell [53]) von dem berauschten Herakles [54]) entehrt wurde. Sie nahmen an, daſs Auge mit einer

verändert, sondern bekam nur eine andere Folie. Ich glaube daher auch, daſs Welcker (Nachtrag p. 321) nicht mit Recht sich zur Erklärung des Reliefs bei Zoega (bass. 67) auf das Satyrdrama beruft.

51) Der Schwank bei Ovidius (fastt. II, 301 ff.) hat nur schwache Beweiskraft, und die Gemme im mus. Worsl. 20, 4 ist von zweifelhafter Deutung.

52) Welcker Nachtr. p. 318 ff. Friebel satyr. frr. p. 15 f.

53) Paus. VIII, 47, 3.

54) Alcid. Ulix. p. 70 R. 670 Bk. Stat. silv. IV, 6, 52. Die Verse aus Euripides Auge (fr. 2 Wagn.):

νῦν δ᾽ οἶνος ἐξέστησέ μ᾽· ὁμολογῶ δέ σε
ἀδικεῖν, τὸ δ᾽ ἀδίκημ᾽ ἐγένετ᾽ οὐχ ἑκούσιον

Worte des Herakles an Auge, gehen darauf, so wie auch die aus einer Auge entlehnten Worte beim schol. Eur. Rhes. 419 (Hermann opp. V p. 189), mag es nun die des Euripides (Vater z. Rhes. p. 176), oder eine Komödie des Philyllios oder Eubulos (Fritzsche z. Arist. ran. p. 349) sein.

Gefährtin den Peplos der Göttin wasche und bei diesem Geschäft von Herakles überrascht werde. Dafs die beiden Mädchen waschen nahm auch Braun (Bull. 1842 p. 185) an, und es drängt sich bei der Betrachtung immer wieder als das Natürlichste auf, allein es hat die Schwierigkeit, dafs nach Avellinos ausdrücklicher Versicherung (Bull. Napol. I p. 60) kein Wasser auf dem Bilde zu sehen ist. Vielleicht darf man annehmen, der Maler dieses überhaupt nicht sehr sorgfältig ausgeführten Bildes habe dies vernachlässigt. Denn im Uebrigen scheint mir diese Deutung die eigenthümlichen Umstände dieser Vorstellung am Besten und Einfachsten zu erklären. Was R. Rochette (a. a. O. p. 99) dagegen einwendet, dafs auf anderen Monumenten, welche Herakles und Auge vorstellen, dieser immer sitzend vorgestellt sei, ist nicht schlagend, da jene Kunstwerke nur der Sculptur angehören, und um so weniger entscheidend, da diese Deutung derselben, wenn auch wahrscheinlich, doch nicht unumstöfslich erwiesen ist. Dafs Auge bei der Wäsche überrascht wird, ist ein Motiv, welches in den Kreis der oben besprochnen gehört, und an sich gar keine Schwierigkeit macht.

VIII. Pasiphae.

Allgemein bekannt ist die Sage, wie Pasiphae, die Gemahlin des Minos, durch Götterzorn von Liebe zu einem schönen Stier entbrannte, und durch den Beistand des kunstfertigen Daidalos, welcher eine hölzerne Kuh verfertigte, in welcher sie sich versteckte, ihre unnatürliche Lust büfste [1]). Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dafs durch Attische Dichter und Sagenschreiber Nachrichten von einem in Kreta heimischen Na-

[1]) Apollod. III, 1, 2 f. Hygin. fab. XL das. d. Ausll. Fischer z. Palaeph. p. 21 f. Dafs Zeus sich aus Liebe zur Pasiphae in einen Stier verwandelt habe, wird nur von späten Schriftstellern berichtet, s. Unger parad. Theb. p. 425 ff.

turdienst in die später allgemein gültige Form gebracht worden sind [2]).

Euripides wagte es, diesen Gegenstand in einer Tragödie, die Kreter, zu behandeln, doch sind leider nur spärliche Nachrichten vorhanden, welche über den eigentlichen Gang derselben keinen Aufschlufs geben [3]). Es läfst sich indefs kaum glauben, dafs die unnatürliche Liebe der Pasiphae und ihre Befriedigung den eigentlichen Kern des Drama ausgemacht habe [4]), wenn sie gleich vollständig zur Sprache kam [5]), vielmehr wird sie wohl in dem, wahrscheinlich von Aphrodite gesprochenen, Prolog berichtet worden sein. Sicher ist, dafs die Strafe des Daidalos und Ikaros darin vorkam [6]), der Minotauros mufs also schon geboren gewesen sein [7]), und die Sühnung dieser Mifsgeburt

---

[2]) Creuzer Symb. IV p. 86 ff. (258 ff. 3 Ausg.). Höck, Kreta II p. 57 ff.

[3]) Welcker Griech. Trag. p. 801 ff. Hartung Eurip. rest. I p. 103 ff. Wagner Eurip. frgmm. p. 244 ff.

[4]) Fritzsche (z. Arist. ran. p. 292. 419) glaubt, Euripides habe diese Sage mystisch behandelt, was mir nicht wahrscheinlich ist, und wofür der priesterliche Chor keinen Grund abgeben kann.

[5]) Jo. Malal. IV p. 105: *περὶ δὲ τῆς Πασιφάης ἐξέθετο δρᾶμα Εὐριπίδης ὁ ποιητής.* Auch geht wohl auf Euripides, was Libanios sagt (*ὑπ᾽ ὀργ.* t. III p. 375): *ἵνα μὴ τραγῳδὸς εἰσελθὼν Πασιφάην μιμήσεται τὴν ἐξοκείλασαν εἰς ἀλλόκοτον ἔρωτα*, und (apol. Socr. t. III p. 64): *οὐχ ὁρᾶτε τὸν Μίνω δεινὰ πάσχοντα ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τὴν οἰκίαν αὐτοῦ διὰ τοῦ τῆς Πασιφάης ἔρωτος ἐν αἰσχύνῃ γεγενημένην;* Lucianus (de salt. 49) nennt unter den Gegenständen der Pantomimen *τὴν Εὐρώπην, τὴν Πασιφάην, τοὺς ταύρους ἀμφοτέρους*, und Suetonius (Ner. 17) erzählt von der schamlosen Darstellung der Pasiphae, welche Nero veranstaltete.

[6]) In den Scholien zu Aristophanes (ran. 873) wird die Monodie des gefangenen Ikaros in den Kretern erwähnt.

[7]) Die Worte des Plutarchos (Thes. 15): *τὸν δὲ Μινώταυρον, ὥσπερ Εὐριπίδης φησί*

συμμικτὸν εἶδος κἀποφώλιον βρέφος

γεγονέναι καὶ

ταύρου μεμῖχθαι καὶ βροτοῦ διπλῇ φύσει,

welche gewöhnlich auf den Theseus des Euripides zurückgeführt werden, können ebenso füglich aus den Kretern entlehnt sein, ja dieses ist wahrscheinlicher, wenn die Lesart *βρέφος*, wie ich es glaube, die richtige ist. An einer anderen Stelle sagt nämlich Plutarchos (de curios. 10 p. 520 C) *κἀποφώλιον τέρας*, allein da er dort die Worte ganz allgemein, ohne Beziehung auf den Minotauros gebraucht, so scheint er vielmehr an unserer Stelle genau citirt zu haben.

führte vielleicht den priesterlichen Chor herbei. Näheres läfst sich nicht vermuthen [8]), wunderbar ist, dafs nirgend Etwas über den Tod der Pasiphae berichtet wird, durch welchen sie doch ohne Zweifel ihr Verbrechen sühnte.

Auch die bildende Kunst hat diesen Gegenstand nicht verschmäht. Auf den Thüren des Tempels, welchen Daidalos dem Apollon erbaut haben sollte, waren dargestellt, wie es bei Vergilius heifst (Aen. VI, 24 f.):

Hic crudelis amor tauri suppostaque furto
Pasiphae, mixtumque genus prolesquè biformis
Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae.

Obgleich es auf den ersten Blick das Natürlichste scheint, dafs hier mehrere, wenigstens zwei, Scenen angedeutet seien, so ist es doch im Zusammenhange der ganzen Beschreibung wahrscheinlicher, dafs eine einzige Scene zu verstehen sei. Auf dem einen Thürflügel waren zwei Vorstellungen, der Tod des Androgeos, und die zum Opfer bestimmten Athenischen Kinder. Es ist anzunehmen, dafs diesen auf dem anderen Flügel ebenfalls zwei Vorstellungen entsprachen; da man nun dort noch das Labyrinth sah und Daidalos, welcher das Geheimnifs seiner Irrgänge enthüllte, so bleibt nur noch eine Scene übrig. Auch kann man die wesentlichen vom Dichter hervorgehobenen Umstände recht wohl in eine Scene zusammengedrängt denken, wenn man als den Mittelpunkt derselben die Geburt des Minotauros annimmt, bei welcher die das furtum andeutende Kuh als ein sprechendes Beiwerk sehr wohl angebracht werden konnte. Die Geburt des Minotauros ist allerdings durch die bildende Kunst dargestellt, wie auf einem Marmorrelief, welches Thiersch in Venedig im Pallast Grimani sah und so beschreibt (Reisen in Ital. I p. 257): „Das stierhauptige Kind liegt vor der sitzenden Mutter Pasiphae am Boden; neben ihm ist die Amme beschäf-

---

8) Wenn Hartung (a. a. O. p. 106) aus den Versen bei Aristophanes (ran. 1398 f.):

ἀλλ' ὦ Κρῆτες, Ἴδης τέκνα
τὰ τόξα λαβόντες ἐπαμύνατε

auf eine durch Daidalos gegen Minos erregte Verschwörung schliefst, so scheint mir dazu kein hinreichender Grund vorhanden zu sein.

tigt, und dieser zur Rechten, auch auf den Knieen, eine zweite Frau, welche das Gesicht abwendet, mit einer ihrem Schrecken und ihrem Abscheu entsprechenden Bewegung der Hände; eine dritte aufgestandene, eilt davon. Diese Vorstellung ist ebenso schön angelegt und ausgeführt, als einzig in ihrer Art".

Auch ein Etruskisches Relief scheint denselben Gegenstand vorzustellen. Auf einer von R. Rochette (M. J. 67, 1) herausgegebenen Todtencista sieht man eine Frau, welche auf einem Altar sitzt und angstvoll das Götterbild umschlungen hält, vor ihr steht eine kurzbekleidete Figur. Darauf folgt eine Frau mit einem kleinen Kind auf dem Arm, das sie einem bärtigen Mann hinhält, der im Begriff fortzugehen sich mit drohend erhobener Hand zornig nach demselben umsieht. Ich habe in dieser Darstellung Auge erkannt, welche bei dem Bilde der Athene Schutz sucht, während die Amme den neugebornen Telephos ihrem Vater darbringt, der ihn mit Abscheu von sich weist (Teleph. u. Troil. p. 46 ff.). Nun habe ich aber in der Sammlung von Zeichnungen Etruskischer Reliefs, welche das Berliner Museum besitzt, die eines ganz ähnlichen, wenn nicht desselben, Reliefs gefunden, welche nur in dem Umstande abweicht, dafs das Kind einen Stierkopf hat. Wenn diese richtig ist, so ändert sich natürlich die Deutung, wenn auch die Situation im Wesentlichen dieselbe bleibt. Die Frau kann nur Pasiphae sein, und der im höchsten Zorn die Mifsgeburt verwünschende Mann Minos. Auch so würden wir für diese Vorstellung ohne Zweifel die Euripideische Tragödie als Vorbild anzusehen haben [9].

---

9) Nicht ganz klar ist die Bedeutung der vor der Frau auf dem Altar stehenden kurzbekleideten Figur. Ich habe sie mit R. Rochette für männlich gehalten, allein sie gleicht ihrer ganzen Erscheinung nach der Artemis oder einer ihrer Nymphen; eine ähnliche Gestalt zweifelhafter Bedeutung, was bei Etruskischen Reliefs nicht sehr zu verwundern ist, wird uns noch begegnen. Wenn es wirklich eine weibliche ist, dürften sich für die Erklärung einige Anhaltspunkte finden. Auf einer Gemme ist nämlich neben Daidalos, welcher den Ikaros beflügelt, eine weibliche Figur gegenwärtig, mit Stiefeln und phrygischer Mütze bekleidet und mit Bogen und Köcher versehen (mus. Borb. II, 28, 1), in welcher Müller (Arch. § 418, 1) gewifs mit Recht die Localgottheit Kreta erkannt hat. Auch auf dem schönen Wandgemälde, das Theseus als Besieger des Minotauros unter den dankenden Kindern vorstellt (pitt. di

Viel häufiger ist freilich die Verhandlung der Pasiphae mit Daidalos der Gegenstand der bildlichen Darstellung. Ein Gemälde der Art beschreibt Philostratos (im. I, 16), von welchem wir uns, nach Abzug dessen was auf seine sophistisch-rhetorische Darstellung kommt, eine recht anschauliche Vorstellung machen können, was bekanntlich nicht immer bei seinen Beschreibungen der Fall ist.

Man sah Daidalos, nach Attischer Sitte barfufs, mit einem dunkelfarbigen Tribon bekleidet, in seiner Werkstätte, von Statuen umgeben, wie er mit der Zusammensetzung der hölzernen Kuh beschäftigt war. Eroten leisten ihm dabei mannigfache Hülfe, einige sind mit dem Bohrer beschäftigt, andere glätten die noch rauhe Oberfläche, wieder andere messen die einzelnen Theile der Kuh, zwei sägen mit grofsem Eifer ein Stück Holz, das auf Böcke gelegt ist, der eine oben, der andere unten stehend [10]). Auf der andern Seite betrachtet Pasiphae, im schillernden Gewande [11]), reich geschmückt, mit sehnsüchtigen Blikken den stattlichen Stier; dieser aber verfolgt eine Lieblingskuh,

---

Erc. I, 5. mus. Borb. X, 50) ist eine weibliche Gestalt mit Bogen und Köcher auf einer Erhöhung gegenwärtig, welche sich deutlich als dieselbe Ortsgöttin zu erkennen giebt. Dieselbe dürfte dann auch in unserer Figur zu erkennen sein. Der Grund dieselbe der Artemis oder ihren Nymphen ähnlich vorzustellen lag wohl in der auf Kreta heimischen Verehrung der Diktynna oder Britomartis, vgl. Neap. ant. Bildw. p. 395. Höck Kreta II p. 158 ff.

10) Heyne (opp. V p. 55) wundert sich mit Unrecht, dafs bei einer so unnatürlichen Liebe Eroten gegenwärtig sind, denn so wie Aphrodite eine solche hervorruft, können die Eroten auch dabei hülfreich sein.

11) Welcker (z. Philostr. p. 302) äufsert sich mit diesen Worten: „*Quid autem si pictor Pasiphaen divino splendore et omnem Iridem vincente fulgentem i. e. nisi fallor, capite largiter radiato, eo consilio exhibuit, ut statim appareret, non de incestu hic, sed de physicis rationibus et symbolica vi vetustissimae fabulae esse cogitandum.*" Allein die Worte *θεῖον τε ἀπολαμπούσῃ καὶ ὑπὲρ πᾶσαν ἶριν* müssen doch, wie auch gewöhnlich geschieht, zu dem unmittelbar vorhergehenden *τῇ στολῇ* bezogen werden, in dem Sinne wie es von der Chlamys des Amphion heifst (I, 10): *οὐ γὰρ ἐφ' ἑνὸς φέρει χρώματος ἀλλὰ τρέπεται καὶ κατὰ τὴν ἶριν μετανθεῖ.* Diese schillernden Gewänder sind ja auch in den erhaltenen Wandgemälden überaus häufig. Auch gestehe ich, dafs mir diese Symbolik bei einem solchen Gemälde nicht wahrscheinlich ist.

welche ihm zu entspringen sucht. Das Bild ist einfach und sinnig componirt, und ich glaube nicht, dafs es nöthig ist, zwei gesonderte Scenen anzunehmen, dafs auch die Worte des Philostratos: ἡ Πασιφάη δὲ ἔξω περὶ τὰ βουκόλια περιαθρεῖ τὸν ταῦρον nicht dazu zwingen. Philostratos giebt in der Regel nicht sowohl eine genaue Beschreibung des Gemäldes, sondern er zieht vielmehr den historischen und ethischen Gehalt heraus und stellt diesen mit sophistischer Rhetorik dar; manche Dinge stellt und betont er daher anders als es der künstlerischen Intention gemäfs ist. Bei der Reconstruction der Gemälde mufs man daher die malerischen Gesichtspunkte aufsuchen und hervorheben. Hier ist nun die Gegenwart der Pasiphae bei der Arbeit des Daidalos durch ihre ungeduldige Begierde hinreichend motivirt, zugleich wird dadurch erklärt, welche Bedeutung die hölzerne Kuh habe, die auch dadurch angedeutet wird, dafs Eroten hülfreiche Hand leisten. Sehr zweckmäfsig sind die Hauptfiguren einander gegenübergestellt, den Mittelpunkt bildet naturgemäfs die von Eroten umgebene hölzerne Kuh. Diese Einheit wird auch dadurch nicht gestört, dafs man den seine Kuh verfolgenden Stier, wahrscheinlich im Hintergrunde, sieht, auf welchen Pasiphae ihre sehnsüchtigen Blicke richtet. Die Situation wird dadurch erst völlig verständlich, und zugleich ist auf die schonendste Weise die unnatürliche Liebesbrunst der Pasiphae angedeutet. Auf diese Weise scheint mir die Anordnung des Gemäldes einfach und klar, will man dagegen zwei Scenen annehmen, so wird auch dagegen nicht Viel einzuwenden sein.

Ausführlicher ist diese Verhandlung auf einem Sarcophagrelief vorgestellt, das aus der Villa Borghese nach Paris gekommen ist[12]), und das in drei verschiedene Scenen zerfällt, wie schon von Heyne (opp. V p. 56) richtig bemerkt worden ist[13]). Links sitzt Pasiphae auf einem hohen Thronsessel, die Hände

[12]) Winckelmann M. J. 93. Millin gal. myth. 132, 487. Bouillon III, 52. Clarac mus. de sc. 164, 71.

[13]) Dies hat weder Böttiger (Kunstmyth. I p. 341) beachtet, welcher meinte auch der wirkliche Stier sei auf diesem Relief vorgestellt, noch Creuzer (Symb. IV p. 104), der nach einer Erklärung suchte, warum Daidalos hier mehrere Rinder gebildet habe.

gefaltet im Schoofs haltend, wie von schwerem Kummer ergriffen, an sie angeschmiegt steht Eros schmeichelnd und ihr zuredend [14]). Sie ist im Gespräch begriffen mit einem vor ihr stehenden Manne [15]), der mit der Exomis bekleidet ist und sich auf einen Stab stützt, auf dem die linke Achsel ruht, er hört ihr mit gespannter Aufmerksamkeit zu. Offenbar ist es Daidalos, von welchem Pasiphae Hülfe für ihre Leidenschaft verlangt, nicht, wie Winckelmann annahm, ein Hirt des Minos, mit welchem sie sich über den Stier unterhält, was ziemlich müssig sein würde. Ein hinter Pasiphae sichtbarer Vorhang deutet an, dafs diese Unterredung im Innern des Hauses Statt findet. Die zweite Scene bildet die Verfertigung der Kuh. Sie ist fast ganz vollendet und so eben auf das mit Rollen versehene Fufsgestell gebracht; ein Mann mit einem Hut und einem Schurz um die Hüften scheint sie ins Gleichgewicht zu stellen. Ein anderer ebenfalls nur mit einem Schurz bekleideter sitzt vor ihm und arbeitet mit einem Hammer an dem einen Beine, das noch nicht an der gehörigen Stelle befestigt ist. Hinter der Kuh steht ein dritter Mann, auch bis auf den Schurz nackt, und hält einen Stab in der Hand, er scheint der Anordner und ist wohl für Daidalos zu erklären. Den Hintergrund bildet ein ansehnliches Gebäude aus grofsen Quadern, das an die Kyklopischen Bauten erinnert, mit einer grofsen, nach oben sich verengernden Thür, auf jeder Seite ragt aus einer Oeffnung in der Mauer ein mächtiger Ast eines Baumes heraus [16]); gewifs mit Recht hat Winckelmann das von Daidalos erbaute Labyrinth erkannt. In der dritten Scene sehen wir Daidalos neben der nun vollendeten Kuh, welche auf der einen Seite mit Stufen versehen ist; er ist hier wieder mit der Exomis [17]) bekleidet und legt die Hand auf

[14]) Er ist geflügelt bei Winckelmann, ohne Flügel bei Clarac, doch heifst er in der Beschreibung (auch bei Visconti opp. var. IV p. 459) ohne Weiteres *Cupidon*.

[15]) Er ist unbärtig bei Winckelmann, bärtig bei Clarac abgebildet.

[16]) Vgl. M. J. d. J. II, 27.

[17]) Dies ist die gewöhnliche Tracht der Arbeiter, vgl. Köhler l'alectryonophore p. 13 f. Becker Charikles II p. 312. Vielleicht meint Philostratos mit dem φαιὸς τρίβων, welchen er dem Diadalos giebt, dasselbe.

den Rücken der Kuh, als wolle er die dort befindliche Klappe öffnen und der Pasiphae zeigen. Diese nahet sich, reich gekleidet, und mit einem Schleier, wie zur Hochzeit geschmückt, welchen sie wie im Gefühl bräutlicher Schaam mit der Rechten erfafst, Eros[18]) aber zieht sie mit hastigem Treiben vorwärts. Neben ihr ist noch eine Dienerin sichtbar, welche mit der Hand den Kopf der Kuh berührt, als ob sie auf eine naive Weise ihre Bewunderung des naturgetreuen Kunstwerks ausdrücke.

Die letzte Scene ist auch auf einem Relief im Pallast Spada dargestellt[19]). Vor einem stattlichen Gebäude sitzt Daidalos mit der Exomis und der eiförmigen Mütze bekleidet, er hält in der linken Hand eine Säge und erhebt die Rechte im Gespräche gegen Pasiphae. Diese steht, ebenfalls verschleiert, vor ihm und stützt den linken Ellenbogen auf den Hals der Kuh, deren Rücken sie mit der Rechten berührt; die Kuh ist mit dem Kopf Daidalos zugewandt und nur zum Theil sichtbar. Winckelmann meinte, es sei der von Poseidon gesandte Stier, welchen Pasiphae zu Daidalos führe, damit er ihm als Modell diene; aber diese ganze Vorstellung ist sonderbar, und es ist nicht angemessen, dafs der wilde, unbezähmbare Stier so ruhig neben Pasiphae stehe.

Die angegebene Deutung wird auch durch zwei Wandgemälde unterstützt, welche unzweifelhaft darstellen, wie Daidalos der Pasiphae die hölzerne Kuh darstellt. Das eine[20]) ist zwar arg verstümmelt, doch ist die Hauptsache deutlich zu erkennen. Pasiphae war sitzend vorgestellt, vor ihr steht Daidalos, mit der Exomis bekleidet — von beiden ist nur der untere Theil erhalten —, er öffnet mit der linken Hand die Klappe im Rücken

---

18) Winckelmann nennt ihn übereinstimmend mit seiner Abbildung ungeflügelt, in Claracs Abbildung ist er geflügelt. Winckelmanns von Creuzer (Symb. IV p. 104) gebilligte Erkläruug, dafs er deshalb ohne Flügel sei, weil er hier die unnatürliche Leidenschaft andeute, scheint mir gesucht uud auch deshalb nicht befriedigend, weil er dann doch beide Mal in gleicher Weise dargestellt sein müfste, vgl. Excurs V.

19) Winckelmann M. J. 94. Guattani M. J. 1805. Millin gal. myth. 130, 486.

20) Mus. Borb. VII, 55 vgl. Bull. 1829 p. 198.

der Kuh, welche auf einem mit Rollen versehenen Fufsgestell ruht. An der Erde liegen ein Bohrer, ein Hobel, ein Bogen (? doch wohl auch ein Werkzeug), woraus hervorgeht, dafs Pasiphae zu Daidalos gekommen ist, um sein Werk in Augenschein zu nehmen. Auf dem anderen Gemälde[21]) sitzt Pasiphae, das Haar und den Hals mit einer Kette geschmückt, ein Scepter in der Rechten auf einem reich verzierten Thronsessel in der Nähe eines Tempelartigen Gebäudes. Vor ihr steht Daidalos, unbärtig und mit kahl geschornem Haupt, in der Exomis, in der Linken hält er einen Hammer, die Rechte streckt er im Gespräch gegen Pasiphae aus. Neben ihm steht die von ihm verfertigte Kuh auf einem Gestell mit Rollen; die in ihrem Rücken befindliche Klappe ist geöffnet. Aehnlich hat man sich auch wohl das Relief zu denken, von dem der ergötzliche Kunstkenner Trimalchio beim Petronius (sat. 52) berichtet: *Habeo capidem, quam reliquit † patronorum meus*[22]), *ubi Daedalus Niobam in equum Troianum includit.*

Endlich ist noch ein Gemälde zu erwähnen, das einer sehr späten Zeit angehört, und mit vier anderen, Kanake (CANACE), Skylla (SCYLLA), Myrrha (MIRRA) und Phaidra (FAEDRA) eine eigenthümliche Reihe bildet[23]). Es sind sämmtlich „Verbrecherinnen aus Liebe," wie sie die Tragödie seit Euripides mit Vorliebe behandelte[24]). Unverkennbar ist die Absicht, in diesen durch ein einfaches Attribut bezeichneten Gestalten das Seelenleiden eines durch pflichtvergessene, unnatürliche Leidenschaft

21) Zahn II, 60, 1. vgl. Bull. 1834 p. 145. Eine genaue Wiederholung dieser Malerei findet sich auch in Pompeji in der Wohnung eines Tischlers, wo gegenüber zwei sägende Tischler vorgestellt sind, s. Schulz Ann. X p. 168 f.

22) So hat die Hdschr., es ist verbessert *patronorum unus* oder *patrono rummens* in welchen Buchstaben ein Name steckt.

23) Sie sind im Jahre 1816 bei Tor Maranciano gefunden, und jetzt im Vaticanischen Museum, abgebildet bei R. Rochette peint. ant. inéd. Taf. 1—5 vgl. p. 397 ff.

24) Phaidra, Kanake, Pasiphae sind als Hauptpersonen Euripideischer Tragödie bekannt, Skylla (Ovid. trist. II, 393) und Myrrha (Joseph. antt. XIX, 1, 13 vgl. Suet. Cal. 57) von Welcker (Griech. Trag. p. 1224. 1226) als Gegenstände der Tragödie nachgewiesen, und unsere Gemälde mit Recht als Bestätigung angeführt (N. Rhein. Mus. II p. 147).

hervorgerufenen innern Kampfes auszudrücken, wie ihn die Tragödie zu schildern liebte. So steht Pasiphae (PASIFAE) im einfachen Dorischen Chiton neben der Kuh [25]), auf welche sie ihren rechten Arm stützt in trübes Nachsinnen verloren, sie scheint nicht mehr mit sich selbst zu kämpfen, sondern sich als das unrettbare Opfer ihrer unsinnigen Leidenschaft zu betrauern. Wie roh und unbeholfen auch die Ausführung dieser Bilder ist, so dafs sie an und für sich unser Interesse wenig fesseln können, so sind sie doch dadurch wichtig, dafs sie uns auf bedeutendere Originale zurückweisen, auf welche auch die Einfachheit dieser Vorstellungen hindeutet, die dafür spricht, dafs der ursprüngliche Erfinder in den reinen Ausdruck des Seelenzustandes seine Kunst gesetzt hat. Und so geben sie ein neues Zeugnifs von jener Richtung der bildenden Kunst ab, welche auf der Entwickelung der Tragödie beruhte, und im Aias und der Medeia des Timomachos sich vielleicht am glänzendsten offenbarte, und tragen bei aller ihrer Unscheinbarkeit doch bei, ein Moment der Hellenischen Kunstgeschichte aufzuklären.

Wenn sich die Frage aufdrängt, wie die Kunst eine so unnatürliche, empörende Leidenschaft habe darstellen können, so mufs man vor Allem erwägen, dafs dieser wie alle Mythen als factisch allgemein angesehen und geglaubt wurden. Der Künstler hatte daher den aufserordentlichen Vortheil, den Stoff, an welchem er seine Kunst bewähren sollte, seiner wesentlichen Grundlage nach als einen im allgemeinen Bewufstsein wurzelnden zu überkommen, und hatte vollkommen Freiheit, auf einer so sicheren Grundlage Alles nach allen Seiten hin zu entwickeln, wie er es vermochte. Er durfte es daher wagen, auch so bedenkliche Sagen für Charakterschilderung und Entwickelung von Situationen zu benutzen, indem er die Ueberlieferung, für

---

25) R. Rochette (a. a. O. p. 399) glaubte in ihr den Stier zu erkennen, was mir auch hier weniger passend erscheint. Wenn er sich auf die weifse Farbe beruft, welche übereinstimmend mit dem Gemälde dem Stier beigelegt werde (Verg. ecl. VI, 46 das. Vofs), so kann diese Nichts beweisen, da auch die Kuh, mit deren Fell Daidalos seine hölzerne überzogen haben soll (Apollod. III, 1, 4. Dio Chrys. XXI, 4 p. 502 R. Serv. z. Virg. Aen. VI, 24), bei Philostratos von weifser Farbe ist, die man überhaupt bei den Rindern schätzte.

welche er nicht verantwortlich war, unbefangen in so weit gelten liefs, als sie die nothwendige Voraussetzung für seine Schöpfung war. Auch sieht man leicht, wie man das Factische in diesen Fällen als das Gegebene anerkannte und möglichst in den Hintergrund treten liefs [26].

Excurs V.

Ungeflügelte Eroten.

Die Darstellung des Eros als eines geflügelten Knaben ist auf den Werken der spätern Kunst so allgemein, dafs die Fälle, wo derselbe ohne Flügel erscheint, zu den seltensten Ausnahmen gehören. Indefs ist es nicht zu bezweifeln, dafs flügellose Eroten sich finden [1]. Es ist aber die Frage, ob dabei stets eine bestimmte Absicht, eine verschiedene Bedeutung des geflügelten und flügellosen Eros anzunehmen sei [2]. Die Beantwortung wird sehr dadurch erschwert, dafs die Sarcophagreliefs, mit denen wir hier zu thun haben, meistens ziemlich nachlässige Fabrikarbeit sind, wo die Andeutung der Beflügelung, namentlich wenn die Stellung des Eros nur wenig davon erblicken läfst, leicht übersehen werden konnte. Noch gröfser wird die Schwierigkeit, wenn man erwägt, dafs diese Reliefs zum grofsen Theil schlecht erhalten, dann willkürlich ergänzt, ferner oft nicht sorgfältig untersucht und ebenso wenig genau abgebildet sind [3]. Einige Beispiele werden Dieses näher belegen.

---

26) Die Gründe, weshalb Panofka (üb. den Einflufs der Gotth. auf d. Ortsnamen I p. 47) auf Münzen von Phaistos (Streber num. gr. Taf. 2, 5. Müller Denkm. a. K. II, 3, 39) und Myrina (Streber a. a. O. Taf. 2, 6. 7) Pasiphae erkennen will, sind für mich nicht überzeugend, nnd ich ziehe Strebers (a. a. O. p. 161 ff.) auch von Müller gebilligte Deutung auf Europa vor.

1) Vgl. Gerhard Prodrom. p. 72.

2) Welcker Rh. Mus. VI p. 585.

3) Auch von dem Wandgemälde (Zahn neu entd. Wandgem. 21) ist es nicht ausgemacht, ob es flügellose Eroten darstellt, s. IX n. 67.

Am deutlichsten erscheinen die Fälle, wo geflügelte und ungeflügelte Eroten einander entgegengesetzt sind. So ist auf mehreren Darstellungen vom Raube der Persephone [4]) ein geflügelter Eros neben dem entführenden Hades, ein ungeflügelter zur Seite der verfolgenden Demeter sichtbar, was sicher beabsichtigt ist. Auf den Seitenflächen eines Sarcophags, der die Entführung der Leukippiden vorstellt, ist einmal ein junger Mann in der Chlamys vorgestellt, der eine verschleierte Frau führt, daneben ein flügelloser Knabe mit einer Fackel; das andere Mal schiebt ein geflügelter Knabe mit der Fackel eine verschleierte Frau einem Jüngling mit Helm und Schild entgegen, der ihr die Hand reicht. Es ist nicht ganz klar, ob hier wiederum die Dioskuren vorgestellt sind, jedenfalls läfst die verschieden aufgefafste Handlnng schliefsen, dafs auch in der Darstellung der Eroten ein Gegensatz beabsichtigt sei [5]). Dagegen scheint mir dieses nicht bei einem Relief der Fall zu sein, auf welchem Peleus die schlafende Thetis überrascht [6]). Wenn hier Eros neben Thetis geflügelt, zwei andere um Peleus beschäftigte — der eine schiebt ihn vorwärts, der andere nimmt ihm die Lanze ab — ungeflügelt sind, so wüfste ich dafür keine Deutung zu geben, und halte es für eine Nachlässigkeit. In jeder Hinsicht unsicher ist die so eben besprochene Vorstellung der Pasiphae; die Angaben schwanken, ob und an welcher Stelle Eros ungeflügelt sei, und ein Gegensatz ist hier, wo dieselbe Frau und dieselbe Leidenschaft dargestellt ist, auch nicht wohl denkbar. Auch wenn neben Selene, welche den Endymion besucht, auf einigen Reliefs einer der sie umgebenden Eroten flügellos ist (s. IV n. 18), so kann ich darin nicht einen beabsichtigten und bedeutungsvollen Gegensatz erkennen, sondern es scheint mir auch hier die Beflügelung vielmehr vernachlässigt zu sein. Wenn ferner bei den so häufigen Vorstellungen mannigfach beschäftigter und spielender Eroten mitunter einer und der andere unge-

---

[4]) Welcker Zeitschr. f. a. K. p. 84 f.

[5]) Mus. Pio Cl. IV tav. B, 6. 7, vgl. Zoega in Welckers Zeitschr. f. a. K. p. 407. Welcker z. Zoegas Abh. p. 381. Rh. Mus. VI p. 586.

[6]) Mon. Matt. III, 33. Winckelmann M. I. 110. Millin gal. myth. 133, 550.

flügelt erscheint [7]), so ist dies wohl sehr oft von keiner Bedeutung und bloſs zufällig. Da aber nach Gerhards Beobachtung (Prodrom. p. 244, 255) der von Bakchischen Eroten gestützte und taumelnde Knabe in einer oft wiederholten Darstellung durchgehends ungeflügelt gebildet ist, so darf man dies schwerlich für zufällig erklären. So ist auf dem einfach schönen Grabrelief bei Stackelberg (Gräb. d. Hell. I, 1), mit welchem eine Lampe bei Passeri (luc. II, 41) übereinstimmt, Eros vorgestellt, welcher einen Knaben umfaſst hält und zu stützen sucht, der in tödtlicher Ermattung schwankt und in der Linken Kranz und Binde hält. Auch hier sind an dem Knaben keine Flügel sichtbar. Die Beziehung auf den Todten ist hier wohl unverkennbar, nur scheint es mir zweifelhaft, ob man den flügellosen Knaben Eros nennen darf, und nicht vielmehr das Bild des Sterblichen zu erkennen hat.

Etwas verändert ist das Verhältniſs, wo kein Gegensatz der Art Statt findet, sondern nur da, wo man sonst Eros zu sehen gewohnt ist, ein flügelloser Knabe erscheint. So sind auf einem Relief neben Phaidra zwei flügellose Knaben mit Fackel und Kithar sichtbar, während auf zahlreichen damit verwandten Reliefs geflügelte Eroten gegenwärtig sind. Hier eine bloſse Nachlässigkeit anzunehmen, wird dadurch bedenklich, daſs auch auf einem Gemälde desselben Gegenstandes ein flügelloser Knabe, offenbar Eros, gegenwärtig ist. Ist also hier wirklich eine Absicht anzuerkennen, so ist es wohl das Einfachste, mit Thiersch darin eine Andeutung der unerwiederten, hoffnungslosen Liebe der Phaidra zu erkennen. Freilich sind beide Monumente aus später Zeit und von sehr mittelmäſsiger Ausführung, so daſs sie wohl an eine Nachlässigkeit zu denken gestatten, allein es ist doch auch zuzugestehen, daſs ein solcher Zug auch von einem untergeordneten Künstler sehr wohl hervorgehoben werden konnte. [8]) Anders verhält sich die Sache mit einigen Vorstellungen des Achilleus auf Skyros. Denn auf einem Relief, wo man allerdings die Gegenwart des Eros annehmen muſs, ist es

---

7) Mus. Capit. IV, 30. Millin gal. myth. 2, 32; Lasinio sc. d. c. santo 50. Gerhard ant. Bildw. 88, 2; 89, 1; 90, 1.

8) Vgl. X n. 49. 56.

zweifelhaft, ob der Knabe wirklich ungeflügelt sei (s. u. XIII n. 20); auf einem andern, wo der Knabe wohl gewifs flügellos ist, ist vielmehr Pyrrhos als Eros vorgestellt (s. u. XIII n. 30). In anderen Vorstellungen dagegen, wo man stets Eros zu sehen gewohnt ist, wie beim Urtheil des Paris [9]), der Menschenschöpfung des Prometheus [10]), als Wagenlenker des Dionysos [11]), bei einer Vermählung neben Aphrodite und Hymenaios [12]), erscheinen mitunter ungeflügelte Knaben, meistens mit Attributen des Eros, wie mit der Fackel. Allein hier vermag ich keinen Grund zu erkennen, weshalb man absichtlich, in einem besonderen Sinne, Eros ungeflügelt hätte darstellen wollen, und glaube, dafs es nur versäumt ist, die Flügel anzudeuten. Und dasselbe gilt auch, wie mir scheint, wenn unter den Nereidenzügen, statt der gewöhnlich üblichen Eroten, flügellose Knaben sich tummeln. [13]).

Flügellose Knaben auf Eros zu deuten ist aber ohne entscheidende Gründe nicht rathsam, obgleich es nicht selten geschieht. Eine Marmorgruppe in Vienne stellt zwei Knaben dar, von denen der eine in der Linken einen Vogel hält, er sucht sich dem anderen zu entziehen, der seinen rechten Arm mit beiden Händen gefafst hält und ihn in denselben beifst (nicht küfst, wie Gerhard annimmt). Neben diesem letzteren ist ein Baumstamm, an welchem eine Eidechse nach einem Schmetterling hascht, auf dem andern ein Baumstamm, aus dem eine Schlange hervorkriecht. [14]) Gibelin und Böttiger erkennen darin den guten und bösen Genius; Gerhard (Prodr. p. 258) Eros und Anteros als den zwiegespaltenen persönlichen Genius des Menschen, der Vogel gilt ihm als Symbol „der herumschwirrenden und von

9) Millin voy. d. le midi 76, 1. R. Rochette M. J. 76, 1. Clarac mus. de sc. 165, 437; 214, 506.

10) Gerhard ant. Bildw. 61.

11) Mus. Pio Cl. IV, 22. Millin gal. myth. 68, 260; voy. d. le midi 37, 3.

12) Gerhard ant. Bildw. 74.

13) Mon. Matt. III, 12, 2; mus. Capit. IV, 62; mus. Pio Cl. IV, 33; Millin gal. myth. 42, 174.

14) Gibelin décade philos. an X n. 21 p. 143. Millin voy. d. le midi 27, 4. Böttiger kl. Schrr. II p. 338 f. Taf. 7, 9.

dem Genius gepflegten Manne"; die Schlange bedeutet ebenfalls den Schatten, die Eidechse mit dem Schmetterling den nach der Seele haschenden seelenlosen Schatten. Ich kann nur mit Millin (voy. II p. 55 f.) zwei Knaben erkennen, welche sich um den Vogel streiten, Eidechse und Schlange dienen nur die Scene zu beleben, wie man denn je im Süden diese Thiere überall im Freien sieht. Doch ist es möglich, dafs die Gruppe für ein Grabmonument bestimmt war und in diesem Beiwerk die sepulcrale Beziehung angedeutet ist. Auf keinen Fall aber kann ich zugeben, dafs nach dieser Auffassung die Gruppe, welche wahr und lebendig eine naive Scene aus dem Kinderleben darstellt, wie Gerhard sagt, „bedeutungslos" sei.

IX. Theseus — Ariadne.

Minos erzürnt über den von den Athenern an seinem Sohne Androgeos verübten Mord zwang diese, jährlich einen Tribut von sieben Knaben und Mädchen nach Kreta zu schicken, welche er dem in das Labyrinth eingesperrten Minotauros zum Frafs gab. Theseus, entschlossen die Athener von dieser Schmach zu befreien, stellte sich freiwillig in die Reihe der zum Opfer bestimmten Kinder. In Kreta gewann er die Liebe der Tochter des Minos, Ariadne, und erhielt von ihr einen Knäuel, dessen Faden ihn aus den Irrgängen des Labyrinths befreien sollte. Die kühne That gelang, das Ungeheuer erlag seinem Angriff, und mit den geretteten Athenern wie mit der geliebten Ariadne entfloh Theseus. Auf der Heimreise aber liefs er sie schlafend auf der Insel Naxos zurück — die Ursache giebt die Sage verschieden an —, die Verlassene erkor Dionysos zu seiner Gemahlin.

Dies sind die Hauptzüge der bekannten Sage, wie sie vornämlich durch attischen Einflufs die allgemein geltende geworden, und von der Litteratur und Kunst als ein dankbarer Gegenstand vielfach behandelt ist. Die wichtigsten Momente derselben

sind in einem Cyclus dargestellt in einem 1815 in Salzburg entdeckten Mosaikfufsboden [1]) in fünf Feldern, von denen eins leider verloren gegangen ist, ohne dafs sein Inhalt, Dionysos welcher sich der schlafenden Ariadne nähert, zweifelhaft sein könnte [2]).

Betrachten wir das Einzelne näher, so zerfallen sie zuvörderst in zwei Hauptabtheilungen, das Abenteuer auf Kreta und das auf Naxos. Das erstere ist neuerdings Gegenstand gründlicher Untersuchungen von Stephani [3]) geworden, so dafs hier nur eine kurze Uebersicht, und soweit es möglich ist, eine kleine Nachlese zu geben ist.

Der Kampf des Theseus mit dem Minotauros war der Inhalt der Tragödie Theseus von Euripides [4]). Ist uns gleich nicht Viel von derselben erhalten, so läfst sich doch daraus schliefsen, dafs er der gewöhnlichen Tradition gefolgt sei, auch lassen sich die Hauptcharaktere in ihren Umrissen als ächt Euripideische erkennen. Die Macht der Liebe über die zarte Jungfrau, welche sie ihren Bruder dem schönen Fremdling aufopfern und auch ihre Pflicht gegen den Vater vergessen liefs, den Kampf widerstrebender Gefühle in ihrer Brust darzustellen, war eine der Aufgaben welche Euripides vorzugsweise liebte, und man darf annehmen, dafs die etwas sentimentale Auffassung der Ariadne, wie sie uns in der spätern Litteratur zu begegnen pflegt, von dem Tragiker ausgegangen ist. Theseus war, wie so viele Euripideische Helden, nicht nur tapfer, sondern auch weise, ja philosophisch raisonnirend. (Fr. 2 W. 5 D.) Minos dagegen erschien, wie es schon das Attische Interesse erwarten

---

[1]) Nach mehreren Abbildungen in fliegenden Blättern ist die einzige allgemein zugängliche, leider sehr unzulängliche, bei Creuzer, Abbildungen z. Symbol. t. 55. Vgl. nach dem Bericht von Thiersch, Allgem. Zeitg 1815 n. 231, Wiener Zeitschr. 1817 n. 74, Böttiger kl. Schrr. II p. 284 ff.

[2]) Böttiger a. a. O. p. 289. R. Rochette hat seinen durch Böttiger's Vermuthung veranlafsten Irrthum (choix de peint. p. 48 f.) bereits selbst berichtigt (das. p. 74).

[3]) Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros. Eine kunstgeschichtliche Abhandlung von Ludolph Stephani. Leipz. 1842. fol.

[4]) Welcker Griech. Trag. p. 733 ff. Hartung Eurip. rest. I p. 547 ff. Wagner, Eurip. frgmm. p. 196 ff.

läfst, als ein grausamer, hartherziger Tyrann und Wüthrich [5]), und die Aeufserung einiger Schriftsteller, dafs erst die Attische Tragödie Minos als solchen dargestellt habe [6]), scheint sich, wie so oft, vornämlich auf Euripides zu beziehen. Ueber den eigentlichen Gang der Handlung sind wir nicht unterrichtet. Minos oder wohl wahrscheinlicher Ariadne wird im Prolog über den Minotauros und den Attischen Tribut das Nöthige berichtet haben. Theseus Ankunft wurde durch einen Boten angemeldet, der der Buchstaben unkundig, die Züge seines Namens beschreibt, welchen er, wie Wagner am wahrscheinlichsten vermuthet, auf dem Schilde des Theseus las [7]). Wahrscheinlich war es so eingeleitet, dafs der Ruhm des jugendlichen Helden schon nach Kreta gedrungen war, so dafs die Beschreibung seiner Persönlichkeit, der diese künstlich räthselhafte Enthüllung seines Namens folgte, von bedeutender Wirkung sein konnte. Wie dann das Liebesverhältnifs zwischen Theseus und Ariadne vermittelt wurde, wissen wir nicht. Man darf vermuthen, dafs Minos gegen Theseus, welcher durch gütliche Ueberredung versuchte, ihn von dem grausamen Opfer zurückzubringen, sowie gegen die Tochter, welche sein Mitleid zu Gunsten der Unglücklichen in Anspruch nahm, seine ganze Härte zeigte. Dadurch führte er es herbei, dafs Ariadne den verhängnifsvollen Faden an Theseus übergiebt und die Flucht nach glücklich vollbrachtar That mit ihm verab-

---

5) Aristophanes parodirt (ran. 465 ff.) furchtbare und gräfsliche Drohungen, welche nach der Angabe des Scholiasten im Theseus des Euripides vorkamen. Die Worte desselben sind verderbt und nicht klar; doch folgt nicht daraus, dafs Theseus diese Drohungen ausstiefs, die angemessener für Minos sind. Fritzsche (z. Arist. ran. p. 206 ff.) vermuthet einen Irrthum, und dafs an den Theseus gar nicht zu denken sei.

6) Plat. Crit. p. 321 A. Plut. Thes. 16. Wenn Stephani p. 20 ff. daraus folgert, die Sage vom Minotauros sei erst von den Tragikern erfunden, und danach die Zeit ihrer Entstehung berechnet, so scheint er mir viel zu viel Gewicht auf diese Aeufserung gelegt zu haben, um nur einen sichern Ausgangspunkt zu haben, der sich aber so schwerlich gewinnen läfst.

7) Eine ähnliche Beschreibung des Namens Theseus hatte Theodektes gemacht (Athen. X. p. 454 E), woraus Welcker (Griech. Trag. p. 1079) auf eine Tragödie Theseus, ähnlichen Inhalts, wie die des Euripides schlofs.

redet. Ob Daidalos[8]), der als geborner Athenienser ein Interesse daran hatte, die Hand dazu bot, ob auch hier eine Amme Dienste leistete, ist nicht zu bestimmen. Es mufste nun der Kampf mit dem Minotauros folgen. Dafs dieser auf der Bühne selbst erfolgt sei, ist nicht wahrscheinlich; die Scene ist dawider, die nicht füglich im Labyrinth selbst sein konnte, und der Minotauros konnte auch nicht wohl auftreten. Sprechen konnte doch das Ungeheuer mit dem Stierkopfe nicht, und dafs diese auffallende Gestalt blos vorgeführt sei um im Kampf erlegt zu werden, ist nicht glaublich. Ein gewichtiger Grund dagegen sind auch die beiden Fragmente (inc. 1004. 1029 W. 144. 141 D):

λίνου κλωστῆρα περιφέρει λαβών

und, vom Minotauros gesagt:

ὁ δ' ἐσφάδαζεν οὐκ ἔχων ἀπαλλαγάς

welche von Hartung mit höchster Wahrscheinlichkeit auf den Theseus zurückgeführt sind, und nur aus einer Erzählung entnommen sein können. Ueber den Ausgang des Dramas sind wir ganz im Unklaren; die am nächsten liegende Vermuthung, dafs es mit der Flucht schlofs, wird durch die freilich sehr natürliche Annahme beseitigt, dafs der Chor aus den zum Opfer bestimmten jungen Athenern bestanden habe, denn der Chor konnte ja nicht mit die Flucht ergreifen. Der Ausdruck ihrer Trauer und Angst, ihrer Spannung, Hoffnung und Freude führte allerdings auf das Einfachste die mannigfaltigsten Chorgesänge herbei. Auch scheint dies bestätigt zu werden durch den Scholiasten des Aristophanes, der berichtet, dafs die Worte (vespp. 312 f.):

τί με δῆτ', ὦ μελέα μῆτερ, ἔτικτες
ἵν' ἐμοὶ πράγματα βόσκειν παρέχῃς;

parodisch entlehnt seien aus dem Theseus des Euripides: ἐκεῖ γὰρ ταῦτα λέγουσιν οἱ ταττόμενοι παῖδες εἰς βορὰν τῷ Μινωταύρῳ. Indessen fügt er gleich hinzu, dafs die folgenden Worte

---

8) Nach Pherekydes (Schol. Hom. Od. XI, 321. vgl. Sch. Il. XVIII, 590) war es Daidalos, der auf Bitten der Ariadne den Knäuel besorgte, ebenso Vergilius (Aen. VI, 28); nach Servius (z. Aen. VI, 14) war Alles „*factione Daedali effecta*", vgl. schol. Stat. Theb. XII, 676. Achill. I, 192. myth. Vat. I, 43. II, 124.

ἀνόητον ἄρ' ὦ θυ-
λάκιον σ' εἶχον ἄγαλμα

den Worten des Euripides:

ἀνόητον ἄγαλμ', ὦ πάτερ, οἴκοισιν τεκών

nachgebildet seien, welche dort Hippolytos[9]) spreche. Es sprachen also einzelne, namentlich aufgeführte Athener, was auf Choreuten nicht paſst. Es ist also die Vermuthung erlaubt, daſs diese nicht den Chor bildeten, sondern auf der Bühne auftraten, wo dann einzelne ihr Schicksal bejammerten, vielleicht während Theseus den Minotauros bekämpfte. Der Chor mochte aus Dienerinnen der Ariadne bestehen. Nun ist die Annahme unverwehrt, daſs nach dem glücklichen Ausgange des Kampfes auch die Flucht erfolgte, durch welche die Handlung erst abgeschlossen wird. Den Zorn des Minos über die Botschaft von derselben konnte die Erscheinung eines Gottes beruhigen, und hierzu war wol keiner so geeignet als Dionysos, der darauf hinweisen konnte, wie Theseus seines Raubes nicht froh, Ariadne aber durch ihn zu göttlichen Ehren erhoben werden solle. Ueber Vermuthungen kann man hier nicht hinauskommen, die ausgesprochenen scheinen mir einfach aus den vorliegenden Notizen hervorzugehen und der Weise des Euripides zu entsprechen.

Die erste Scene, welche auf Kunstwerken dargestellt wird, ist der Liebesbund des Theseus mit Ariadne, welcher durch die Uebergabe des Knäuels besiegelt wird. Zwar die Vasenbilder, auf welchen man diesen Gegenstand zu erkennen geglaubt hat, sind, wie Stephani (a. a. O. p. 51) mit Recht bemerkt, sehr zweifelhafter Deutung. Dahin gehört ein Vasenbild bei Win-

---

9) Wagner a. a. O. p. 201 nimmt an, dieser Hippolytos sei der bekannte Sohn des Theseus, und dieser sei mitgezogen, um sein Kind nicht umkommen zu lassen. Dies streitet gegen die Sage, welche übereinstimmend Theseus ganz jung, gleich nach der Aufnahme ins väterliche Haus, den Zug nach Kreta unternehmen läſst, es widerstreitet noch mehr der Intention des Dichters. Die Liebe der Ariadne zum Theseus verliert allen Glanz, wenn er als Familienvater auftritt. Hippolytos ist der Name irgend eines der Athenischen Knaben, und es kann bei der Freiheit, welche in solchen Dingen herrschte, nicht befremden, daſs dieser Name in dem von Stephani p. 38 ff kritisch behandelten Verzeichniſs bei Serv. zu Aen. VI, 24 so wenig vorkommt als auf den nachher anzuführenden Vasen, deren Namen auch ganz von denen des Servius abweichen.

ckelmann (Mon. ined. 99), wo ein junger Mann mit einem runden Gegenstand in der Hand einem Mädchen mit einer Tainie gegenübersteht. Mehr plausibel kann diese Deutung für die auf beiden Seiten einer Schale wiederholte Darstellung erscheinen, wo ein junges Mädchen einem nackten Jüngling einen runden Gegenstand darbietet, während ein anderer nackter Jüngling mit einem Zweige hinter ihr steht, deshalb weil im Innern derselben der Kampf des Theseus mit dem Minotauros dargestellt ist [10]. Allein der Umstand, dafs diese Vorstellung sich zweimal findet, sowie dafs auf der einen Seite der Jüngling eine Strigilis hält, macht mir dieselbe doch unwahrscheinlich. Vielmehr scheint der runde Gegenstand hier und in ähnlichen Fällen ein Apfel zu sein, und das Ganze ein Liebesspiel vorzustellen [11].

Unzweideutig ist dagegen die Vorstellung auf dem einen Felde der Salzburger Mosaik, wo Theseus mit der Keule neben Ariadne steht, und von ihr den Knäuel erhält. Ebenso wenig kann die Deutung eines Pompejanischen Gemäldes zweifelhaft sein [12]. Vor dem Eingange des durch eine Mauer und ein daranstofsendes Gebäude mit einem Thor bezeichneten Labyrinths steht Theseus, jugendlich, mit einer auf den Rücken fallenden Chlamys bekleidet, und streckt die Rechte Ariadne entgegen, welche züchtig bekleidet vor ihm steht, und ihm den Knäuel darbietet. Auffallend ist nur die Waffe, welche Theseus in der Rechten hält. Es ist nämlich kein Schwert, sondern die Harpe, welche neben der graden Klinge auch eine krumme hat, welche sonst nur dem Kronos und Perseus zukommt [13]. Es wäre merkwürdig, wenn hier die Harpe, welche später noch in den Taurobolien eine Rolle spielt, eine vereinzelte Reminiscenz

10) Tischbein I, 25 (42); Millin gal. myth. 131, 492. Inghirami Vasi fitt. 296.

11) Vgl. d. Ausll. z. Theocr. V, 88. Virg. ecl. III, 64. Catull. LXV, 19. Propert. I, 3, 24. Böttiger opp. p. 389 f. Creuzer Auswahl Griech. Thongef. p. 67 ff.

12) Zahn II, 33. Dies Bild ist ein Gegenstück zu dem bereits erwähnten von Daidalos und Pasiphae (Zahn II, 60, 1) und befindet sich auf der gegenüberliegenden Wand, Bullett. 1834 p. 145.

13) Ueber diese Harpe vgl. Millin mon. inéd. I p. 219 ff. Böttiger Ideen z. Kunstmyth. I p. 224. 228 f.

an den Orientalischen Einflufs wäre, welcher beim Minotauros so wenig als bei Kronos und Perseus in Abrede zu stellen ist.

Der eigentliche Kampf des Theseus mit dem Minotauros ist oft dargestellt worden. Das älteste Kunstwerk ist ohne Zweifel der Thron zu Amyklai, auf welchem er nach Pausanias Bericht zweimal vorkam. Das eine Mal läfst der Ausdruck desselben (III, 18, 9): *Θησέως πρὸς Ταῦρον τὸν Μίνω μάχη* an eine der gewöhnlichen Darstellung entsprechende denken. Das andere Mal heifst es aber (III, 18, 7): *τὸν δὲ Μίνω καλούμενον Ταῦρον οὐκ οἶδα ἀνθ' ὅτου πεποίηκε Βαθυκλῆς δεδεμένον τε καὶ ἀγόμενον ὑπὸ Θησέως ζῶντα.* Diese von aller sonstigen Ueberlieferung abweichende Vorstellung hat die schon früher [14]) und neuerdings von Stephani (a. a. O. p. 65) ausgesprochene Vermuthung veranlafst, Pausanias habe den Minotauros mit dem Marathonischen Stier verwechselt. Es scheint mir als könne man Pausanias, der sich so Sagenkundig erweist und so viele Kunstwerke gesehn hat, ein solches Mifsverständnifs nicht wohl zumuthen. Die Sage vom Marathonischen Stier war ihm ebenso bekannt als die gewöhnliche Bildung des Minotauros, wie sollte er zu einer Annahme gekommen sein, die ihm selbst höchst auffallend erscheint, und die wahre Deutung, die auf der Hand lag, wenn hier ein Stier und kein Mensch mit Stierkopf vorgestellt war, übersehen? Mit Unrecht macht Stephani es geltend, dafs Pausanias anderswo [15]) einen Zweifel ausdrücke, ob der Minotauros ein Mensch oder Thier gewesen sei, er habe daher wohl auch einen Stier für den Minotauros halten können. Pausanias macht die Bemerkung einer Gruppe in Athen gegenüber, wo die Bildung des Minotauros nicht zweifelhaft war, und auf diese geht seine Bemerkung auch gar nicht, sondern auf die Deutung der Sage. Man hatte bekanntlich das Unnatürliche derselben dadurch zu heben gesucht, dafs man den Minotaurus für einen Bastard des Tauros ausgab, darauf beziehen sich die

---

14) Kuhn z. Paus. a. a. O. vgl. Heyne antiq. Aufs. I p. 19 f.

15) Paus. I, 24, 2: *Τούτων πέραν ὧν εἴρηκα ἐστὶν ἡ λεγομένη Θησέως μάχη πρὸς τὸν Ταῦρον τὸν Μίνω καλούμενον, εἴτε ἀνὴρ εἴτε θηρίον ἦν, ὁποῖον κεκράτηκεν ὁ λόγος, τέρατα γὰρ πολλῷ καὶ τοῦδε θαυμασιώτερα καὶ καθ' ἡμᾶς ἔτικτον γυναῖκες.*

Worte: *εἴτε ἀνὴρ εἴτε θηρίον ἦν, ὁποῖον κεκράτηκεν ὁ λόγος.* Aber auch die allgemeine Sage hält Pausanias für begreiflich und erklärbar, darum fügt er hinzu, auch zu seiner Zeit hätten die Weiber noch viel wunderbarere Mifsgeburten ans Licht gebracht. Das stimmt ganz zu der Richtung, wie sie Pausanias in diesem Theile seines Werkes ausspricht, kann aber jene Vermuthung in keiner Weise unterstützen. Wir müssen also jene auffallende Vorstellung unangetastet lassen [16]).

Besonders sind es Vasenbilder, welche diesen Kampf darstellen und unter diesen wiederum überwiegend die des älteren Stils mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde [17]). Hier ist die

---

16) Erklären liefse sie sich wohl durch die naheliegende Annahme, die Tödtung des Minotauros sei als eine Opferung desselben gefafst; s. schol. Hom. Od. XI, 321: *ἐὰν αὐτὸν καθεύδοντα μάρψῃ κρατήσαντα τῶν τριχῶν τῆς κεφαλῆς τῷ Ποσειδῶνι θύσαι*, und vgl. und XIV.

17) Ich verzeichne hier kurz die wichtigsten derselben, soweit sie mir bekannt geworden sind, in Abbildungen:
- *a.* Winckelmann M. J. 100 d'Hancarville III, 86 [62]. Augusteum 154, vgl. Böttiger Vasengem. III p. 23.
- *b.* Millin M. J. II, 3. vas. II, 61. gal. myth. 131, 490. Dubois Maisonneuve introd. 38. Inghirami V. f. 102. Diese viel besprochne Vase mit der Inschrift ΤΑΛΕΙΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ist zuerst ausführlich behandelt von Lanzi de' vasi antichi dipinti, diss. 3 p. 147 ff. vgl. Gerhard Auserl. Vasenb. II p. 113, 128.
- *c.* Inghirami Vasi fitt. 297, 1.
- *d.* Inghirami a. a. O. 297, 2.
- *e.* Museo Chiusino 216.
- *f.* D. de Luynes descr. 13.
- *g.* Stephani 1. Gerhard Etr. und Kamp. Vas. 23. Berl. ant. Bildw. 1643.
- *h.* Stephani 2. Campanari Vasi Feoli p. 162, 90.
- *i.* Stephani 3. Berl. ant. Bildw.
- *j.* Stephani 4. Münchner Sammlung.
- *k.* Stephani 6. Berl. ant. Bildw. 688.
- *l.* Stephani 7. Röm. Kunsthandel.
- *m.* Stephani 8. Röm. Kunsthandel.
- *n.* Stephani 9. Berl. ant. Bildw. 674.
- *o.* Stephani 10. Arduini.
- *p.* Mus. Greg. II, 8, 1 b.
- *q.* Mus. Greg. II, 9, 1 a.
- *r.* Mus. Greg. II, 47, 1 a.

oder durch Beschreibungen:
- *s.* Bröndsted descr. p. 15, 6.
- *f.* Bröndsted descr. p. 28, 14.

Darstellung im Wesentlichen stets dieselbe, die Anordnung die einfachste, Theseus und der Minotauros stehen einander gegenüber, jener ist mit einem Schwert bewaffnet, dieser sucht sich mit einem oder auch zwei Steinen zu vertheidigen, den Waffen, welche auch Kentauren, Giganten u. s. f. zu führen pflegen; nur darin ist einige Abwechslung, dafs Theseus bald das Ungeheuer mit dem Schwerte durchbohrt, bald es ihm in die Brust gebohrt hat, auch ist der Minotauros theils aufrecht stehend theils mehr oder weniger in die Knie gesunken gebildet, doch haben diese Verschiedenheiten für die Anordnung der gan-

t. Bröndsted descr. p. 34, 17.
u. cat. Durand n. 333.
v. cat. Durand n. 334.
w. cat. Durand n. 335.
x. cat. Durand n. 338.
y. cat. Durand n. 339.
z. cat. Durand n. 340.
α. cat. Durand n. 408. Dubois cat. Pourtalès n. 215.
β. cat. Étrusque n. 92.
γ. cat. Étrusque n. 112.
δ. cat. Étrusque n. 114. cat. Beugnot n. 44.
ε. cat. Beugnot n. 42.
ϛ. cat. Magnoncour n. 44.
ζ. Dubois cat. Pourtalès n. 202.
η. Bull. 1830 p. 194, Lekythos aus Aigina, von Stephani p. 72 mit Unrecht für ein Gefäfs mit rothen Figuren gehalten.
ϑ. Schale mit der Inschrift ΑΡ+ΙΚΛΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ΓΛΑΥΚΥΤΕΣ ΜΕ ΠΟΙΕΣΕΝ reserve Étrusque p. 18, 1. Bull. 1830 p. 4. de Witte cat. Beugnot p. 43 f. jetzt in München, s. Abeken Mittelital. p. 298.
λ. Bullett. 1829 p. 178.
μ. Cat. Panckoucke n. 88.
ν. Cat. Panckoucke n. 89.
π. Cat. Panckoucke n. 90.
ϱ. Campanari Vasi Feoli n. 81.
σ. Campanari Vasi Feoli n. 83.
τ. Dubois cat. Canino 54. not. Can. 3.
φ. Dubois cat. Canino 65. not. Can. 5.
χ. Dubois cat. Canino 93.
ψ. Dubois cat. Canino 94.
ω. Dubois cat. Canino 163.
ξ. Mus. étr. 1516. Ann. III p. 179, 712 mit der Inschrift ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. Panofka (üb. e. Anzahl Weihgeschenke p. 47) nimmt einen Zusammenhang zwischen diesem Namen und dem dargestellten Gegenstand an.

sen Gruppe nur geringe Bedeutung. Der Minotauros ist stets mit menschlichem Körper und einem Stierkopf vorgestellt, mitunter mit einem Schwanz, auch ist der Körper wohl gefleckt gebildet. Theseus ist nur Ausnahmsweise bärtig (*ghiaπ*) und stets mit einem kurzen, knapp anliegenden Chiton bekleidet, über welchen mitunter ein meist geflecktes Thierfell geknüpft ist, in der Art, wie Herakles auf Vasenbildern des alten Stils das Löwenfell zu tragen pflegt (*bfgiaϱσ*)[18]; einmal hat er allein an dem rechten Fufs einen Stiefel (*p*). Mitunter (*tuμ*) erblickt man auch hier jenen Vogel, der auf Vasen dieses Stils so oft bei Kampfscenen sich zeigt, ohne dafs eine sichere Deutung bis jetzt gefunden wäre[19].

Mehr Verschiedenheit zeigt sich in den Nebenpersonen, welche bei dem Kampfe gegenwärtig sind. Zwar erscheint auch das kämpfende Paar allein (*euvωξ*), doch ist dies bei Weitem das Seltenste. Einmal ist ein Mädchen gegenwärtig (*a*), öfter auf jeder Seite ein Mädchen (*jkmnxγηφ*), oder ein Ephebe (*cd*), oder auch auf der einen Seite ein Ephebe, auf der andern ein Mädchen (*fβη*), ferner auf jeder Seite ein Mädchen und ein Ephebe (*bpzμπχψ*), oder auf der einen Seite zwei männliche und auf der andern zwei weibliche Figuren (*gt*), oder noch reicher ein Mädchen und zwei Epheben auf jeder Seite (*g*), endlich am weitesten ausgeführt, zu jeder Seite ein sitzendes Mädchen, dann zwei Jünglinge, hierauf noch ein Mädchen (*β*). Aber nicht im-

18) Ein solches Fell trägt Theseus im Kampfe mit dem Stier (Dubois cat. Canino 75) mit den Amazonen (Gerhard auserl. Vasenb. 96), so wie auch eine Amazone (das. 206), ebenso Perseus (ebend. 88; Micali M. J. 44, 3; Dubois cat. Canino 62 [not. Canino 32 bis]; Hermes (das. 16; Trinksch. 2, 3; Mus. Blacas 26; Micali Mon. 85, 3; Mus. Greg. II, 31, 2), Apollon (Gerhard auserl. Vasenb. 101. Dubois cat. Canino 88.)

19) Vgl. Abeken Ann. VIII p. 310 ff. Man hat dieselben als Symbol der Schnelligkeit (D. de Luynes Ann. I p. 281. Bröndsted descr. p. 35), als Bild der Seele (de Witte cat. étr. p. 88. rev. arch. I p. 654. Lebas mon. d'ant. fig. p. 150), als Vorbedeutung, gute wie verderbliche (Gerhard Ann. III p. 55 n. 483. Berl. ant. Bildw. p. 189), aufgefafst. Bei Vergilius (Aen. XII, 845 ff.) verwandelt sich, da der Tod des Turnus beschlossen ist, die Dira in einen Nachtvogel, welcher ihn mit Todesschrecken erfüllt und seiner Schwester Juturna das nahe Verderben anzeigt (vergl. Klausen Aen. p. 1181).

mer ist diese symmetrische Regelmäſsigkeit befolgt, man findet auf der einen Seite eine weibliche, auf der andern zwei männliche Figuren gegenwärtig (*f*), oder einerseits ein Mädchen und gegenüber ein Mädchen und einen Epheben (*rε*), oder auf beiden Seiten ein Mädchen, einmal von einem, gegenüber von zwei Epheben begleitet (*h*), auf der einen Seite zwei Jünglinge, auf der andern einen Jüngling und ein Mädchen (*α*), oder drei Epheben und zwei Frauen zu beiden Seiten (*ϛν*), endlich einerseits zwei Mädchen mit einem Epheben, andererseits einen Epheben mit zwei Mädchen (*i*). Ferner auf jeder Seite zwei Epheben, auf der einen noch ein Mädchen (*q*). Auſser diesen Figuren finden sich auch noch bärtige Männer gegenwärtig. Bald ist ein bärtiger Mann im langen Gewande, der sich auf einen Stab stützt, mit einem Mädchen gegenwärtig (*στ*), ein ander Mal ist es ein bärtiger Mann, der hinter einem Mädchen und Jüngling steht, während gegenüber zwei Epheben mit einem Mädchen in der Mitte sich befinden (*v*), auf zwei andern Vasenbildern sind zwei bärtige Männer gegenwärtig, auf dem einen steht der eine links, der zweite mit einem Epheben rechts (*l*), auf dem andern ist einerseits ein Mädchen mit zwei bärtigen Männern, andererseits ein Mädchen mit drei Epheben gegenwärtig (*δ*).

Auffallend und ganz vereinzelt ist eine Vorstellung, wo hinter Theseus Hermes, durch das Kerykeion kenntlich, erscheint und ein Greis mit einem Stab und einem Hasen, Waffenstücke wird man zwischen den Figuren gewahr (*y*). So leicht verständlich aus zahlreichen Analogieen die Gegenwart des Hermes, als schützenden Hortes, ist, so groſse Schwierigkeiten macht der Hase in der Hand des Greises, für welchen ich keine Deutung anzugeben vermag.

Im Uebrigen geben Inschriften für die Erklärung sicheren Anhalt. Schon die Beischrift ΑΡΙΑΓΝΕ [20]) neben einer weiblichen Figur (*g*) verstattet es mit Sicherheit Ariadne als ge-

[20]) Dieselbe Form findet sich auch auf einer andern Vase, M. J. d. J. II, 17 und ist schon durch Hesych. *ἀδνὸν, ἁγνὸν Κρῆτες* erläutert, s. Panofka Ann. VII p. 82 f. Unsere Vase bestätigt es, daſs dort Ariadne und nicht eine Bakchische Nymphe zu verstehen ist, vgl. R. Rochette choix de peint. p. 83 f.

genwärtig da anzunehmen, wo entweder überhaupt nur eine Frau erscheint, oder vor den übrigen hervortritt. Reichhaltiger ist eine grofse mit zahlreichen Inschriften geschmückte, leider nur sehr unvollständig bekannt gemachte Vase (ϑ). Hier sind nicht nur Theseus, Ariadne, Minotauros, Athenaia (mit einer Leier) und Hermes durch Inschrift bezeugt, sondern auch Minos und die Amme (ΤΡΟΦΟΣ), ferner sind noch eine Menge Namen beigeschrieben, männliche wie weibliche, die kaum anders erklärt werden können, denn als die der zum Opfer bestimmten Athener [21]). Dafür sprechen auch die Inschriften einer andern Vase (λ) [22]), wo Minos, durch Inschrift bezeugt, vor ei-

---

[21]) Diese Namen sind so angegeben: *lukios*, *eunike*, *sopos*, *timo*, *siron*, *gluke*, *avanoe*, *lukinos*, *anthula*, *antias*, *simos*, *eupedo*, *mes*, *entimas*, *sphichs*, *lura*, *kaire*, *hede*, *kaire*, *euast*, *sphichs*, *entis*, *pipoi*, *apui*, *nechas*, *enopineus*, *nios*, *pusu*, *pusa*, *eusi*, *kale*. Dafs sie schlecht abgeschrieben sind ist klar. In den letzten sinnlosen Worten wird wohl aufser dem zu ΚΑΛΕ gehörigen Namen der Name der beiden Künstler mit dem dazugehörigen ΕΠΟΙΕΣΕΝ und ΕΓΡΑΦΣΕΝ stecken, welche nach de Wittes Angabe (cat. Beugnot p. 44) darauf zu lesen sind. ΛΥΡΑ kann sich auf die Leier in der Hand der Athene (de Witte a. a. O.) beziehen, so gut wie sich ΗΥΣ neben dem Eber auf der andern Seite, und sonst ΒΟΜΟΣ (mus. Etr. n. 529. rec. étr. p. 16, 57), ΚΡΕΝΕ, ΥΔΡΙΑ (Z. f. AW. 1845 p. 759) beigeschrieben finden. Im Anfange lassen sich noch die obwohl verderbten Namen, Paarweis geordnet, erkennen, ΛΥΚΙΟΣ und ΕΥΝΙΚΕ; ΣΟΠΟΣ (verderbt oder verstümmelt) und ΤΙΜΟ (τιμώ); ΣΙΡΟΝ und ΓΛΥΚΕ; ΕΥΑΝΘΕ und ΛΥΚΙΝΟΣ; ΑΝΘΥΛΑ (Ἄνϑυλλα) und ΑΝΤΙΑΣ; ΣΙΜΟΣ und ΕΝΠΕΔΟ (?) ... ΜΕΣ scheint in *Hermes* zu ergänzen. Die Namen dieser sechs Paare, — nach der gewöhnlichen Tradition erwartet man sieben — stimmen mit den von Servius überlieferten gar nicht überein, haben auch sonst keinen mythischen Klang, sondern scheinen dem täglichen Verkehr entnommen, doch bleibt wohl keine andere Erklärung übrig.

[22]) Die Vase ist beschrieben vom Prinzen von Canino, Bull. 1829 p. 178. Ich gestehe, dafs ich trotz der Verschiedenheit der Namen Anfangs den Verdacht hegte, es sei eine Vase mit der so eben erwähnten, und es scheint Andern ebenso ergangen zu sein. Aber es ist doch nicht möglich, jene (ϑ) ist eine Schaale, ganz erhalten, und in der ersten Woche des Januar 1830 gefunden (Bullett. 1830 p. 4), diese (λ) ein Gefäfs mit drei Reihen übereinander, in 96 Stücke zerbrochen und vor dem neunzehnten December 1829 ausgegraben (Bull. 1829 p. 177 f.)

nem sitzenden Manne steht, der ihm Scepter und Kranz darbietet, daneben steht geschrieben Demodike; hinter Minos tödtet Theseus den Minotauros (ΤΑVΡΟΣ) im Beisein der Ariadne, beide sind namentlich bezeichnet. Dann folgen noch sieben Figuren, daneben die Namen Astudama (*Ἀστυδάμας*), Demodike, Psianiros (*Δηιάνειρος*?), Kalikrates, Prokrilo (*Πρόκριτος*), darauf vier Hähne, und dabei Sphekis, Chaitos, Pelkos. Dafs dies die Namen der Hähne sein sollten, wie man angenommen hat, ist nicht sehr glaublich obgleich freilich nicht unmöglich; jedenfalls sind die ersten Namen gewifs auf die Athener zu beziehen. Auch der fragmentirte Name des Hermes oder wenigstens seine deutlich bezeichnete Figur fand sich vor[23]). Aufser der neuen Bestätigung für die Gegenwart der Ariadne, ist dadurch festgestellt, dafs der bärtige Mann am wahrscheinlichsten für Minos zu erklären ist. Wenn ein zweiter gegenwärtig ist, so ist die Vermuthung passend und ansprechend, dafs Daidalos dargestellt sei, aber ganz sicher ist diese Deutung freilich nicht. Dagegen ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dafs die Epheben und Mädchen, welche in gröfserer oder geringerer Zahl zugegen sind, auf die als Tribut gesandten Athener zu beziehen sind[24]), und ich glaube, dafs Gerhard mit Unrecht auf einer Vase (*g*) die der durch Inschrift beglaubigten Ariadne gegenüberstehende weibliche Figur für Phaidra erklärt. Allerdings ist Phaidra die Schwester der Ariadne, aber sie gehört dennoch einem ganz andern Sagenkreise an, und würde hier ganz ungehörig sein. Durch die Anwesenheit der Athene wird es aber sehr wahrscheinlich, dafs eine weibliche Figur mit einer Lanze (*s*) von de Witte mit Recht für Athene erklärt sei.

Dafs Minos bei dem Kampfe gegenwärtig ist, hat etwas Befremdendes und führt auf einen Zug der Sage, der uns sonst nicht überliefert ist. Es wird dabei vorausgesetzt, dafs dieser

---

23) Die Worte: *„en voyant toutes les inscriptions intactes, excepté le nom d'Hermès"* lassen Zweifel zu.

24) Wenn dieselben mit Myrten bekränzt sind und Myrtenzweige in den Händen tragen (*p*), so läfst sich dies vielleicht dadurch erklären, dafs sie dem Tode als Opfer geweiht sind, die Myrte aber ist der Todtenkranz, vgl. O. Jahn, Teleph. u. Troil. p. 89. Engel Kypros II p. 245 f.

Kampf nach einer Verabredung zwischen Minos und Theseus statt fand, dafs Theseus sich erboten hatte mit dem Minotauros zu kämpfen, und sein Sieg als die Bedingung der Befreiung von dem schmählichen Tribut galt. Dann begreift man die Gegenwart des Minos, und dafs Theseus ein Schwert hat, was man später mit der gewöhnlichen Sage nicht zu vereinigen wufste. Auch ist diese Wendung dem Geist der älteren Sage vollkommen angemessen und erst, da die Liebe der Ariadne mehr und mehr in den Vordergrund trat, mag jener Zug verändert worden sein [25].

Die Vasenbilder einer spätern Zeit mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde, auf welchen sich dieser Gegenstand bei Weitem nicht so häufig findet, stimmen im Wesentlichen mehr mit denen alten Styls zusammen, als es sonst wohl der Fall ist [26]. Wie sich erwarten läfst sind die Bewegungen freier, die

---

[25]) Ich erwähne hier eine durch alterthümlichsten Styl und mehrfarbige Bemalung höchst merkwürdige Vase, welche 1840 bei Vulci gefunden ist, und unter andern den Kampf mit dem Minotauros darzustellen scheint (Micali Mon. Ined. 4). Der Minotauros ist in gewohnter Weise vorgestellt, der Stierkopf ist roth gemalt, nur ist er mit einem engen Chiton (blau und grau) und mit einem grauen Kopftuch bekleidet. Eine ebenso bekleidete männliche Figur fafst ihn mit der Linken am Horn und hält in der Rechten ein wunderliches Ding, das wie eine Palmette geformt ist, hinter ihm steht eine weibliche Figur in einem grauen Chiton mit einem langen schwarz und rothen Schleier. Sie hält ein graues Band oder Strick in der Hand, das aber wieder in eine Art Arabeske ausläuft. Dann kommt ein sitzender Hund und ein Mann in einer Biga. Trotz der Sonderbarkeiten in dieser Darstellung kann man doch wohl nur an Ariadne, Theseus und den Minotauros denken. Uebrigens finden sich in den an Ungeheuern so reichen Werken der Etruskischen Kunst Figuren, welche dem Minotauros gleichen, theils isolirt (Vermiglioli bronzi Etr. 1, 12. Micali Mon. 31, 2. Inghirami Mon. Etr. III, 31, 35), theils in einer Verbindung, welche aus den überlieferten Sagen keine sichere Erklärung findet, wie auf dem Chiusinischen Gefäfs (Mus. Chius. 33. 34; Micali Mon. 22), über dessen verschiedene Deutungen vgl. Maggi, lettere di erudizione Etrusca p. 74 ff. Inghirami Mus. Chius. I p. 29 ff. Micali storia III p. 21 ff. Levezow üb. d. Gorgonenideal p. 33 ff. D. de Luynes Ann. VI p. 320 ff. Cavedoni Bull. 1841 p. 59 f.

[26]) Ich führe auch hier die wichtigsten an, so weit sie mir zugänglich geworden sind. Sie finden sich abgebildet:

A. Tischbein I, 25 (42). Millin gal. myth. 131, 492. Inghirami V. f. 296.

B. Millin Vas. II, 78, 6. Laborde I, 30.

Composition lebendiger, durch Nuancirung mannigfaltiger (vgl. Stephani a. a. O. p. 73). Der Minotauros erscheint in derselben Bildung, meist mit einem Stein bewaffnet[27]) (*EFIJKLM*), mitunter unbewaffnet, um Gnade flehend (*ADH*), oder in das Schwert des Theseus greifend (*G*). Dieser häufig mit dem Chiton (*CD EFGJN*) bekleidet, über die selten das Fell geknüpft ist (*BK*); auch mit Chiton und Chlamys (*M*) oder der Chlamys allein versehen (*A*), sowie auch ganz nackt (*HI*), hat durchgehends das Schwert (*CDEFGHIJKLMN*), seltener die Keule (*A*); er fafst den Minotauros beim Kopf und setzt mitunter den Fufs auf ihn (*AB*).

Gröfser ist die Veränderung in Rücksicht der Nebenpersonen; je lebendiger und wirksamer man die Hauptgruppe auszuführen verstand, desto eher glaubte man die symmetrisch angeordneten Nebenfiguren entbehren zu können, welche auf den älteren Vasenbildern fast nur bestimmt scheinen einen gröfseren Raum stattlich auszufüllen. Nur auf der Vase des Epiktetos (*K*), welche überhaupt den älteren am nächsten steht, findet sich noch auf jeder Seite eine weibliche Figur. Ein Mädchen, welches öfter gegenwärtig ist (*DFGH*), und bald eine Schale (*H*), bald eine Binde (*F*), oder eine Blume (*G*), bekannte Liebeszeichen, hält, würden wir schon nach dem Vorhergehenden

---

C. Dubois Maisonneuve intr. 68. Laborde I, 29.
D. Gerhard Ant. Bildw. 117, 1.
E. Gerhard Ant. Bildw. 117, 2. 3. cat. Dur. 337. cat. Magnoncour 55.
F. Gerhard auserl. Vasenb. 160. Mus. Greg. II, 57, 1 a.
G. Gerhard auserl. Vasenb. 161. Mus. Greg. II, 62, 2 a.
H. O. Jahn Vasenb. 2.
I. Mus. Greg. II, 62, 1 a.
oder beschrieben:
J. Neapels ant. Bildw. p. 251 n. 1685.
K. cat. Durand n. 341. Die Vase trägt den oft vorkommenden Namen ihres Verfertigers Epiktetos.
L. cat. Durand n. 348.
M. cat. Étrusque n. 113.
N. cat. Magnoncour n. 54.
O. Bullett. 1843 p. 89.

27) Einmal ist dieser Stein mit einem Stern bezeichnet (*K*), was von de Witte auf den Namen Asterion bezogen wird, welcher dem Minotauros gleichfalls beigelegt wurde, Ann. VI p. 348.

für Ariadne zu erklären berechtigt sein, auch wenn sie nicht durch den wenn auch auffallenden doch verständlichen Namen ΑΡΙΗΔΑ bezeichnet wäre (*H*). Den bärtigen Mann, welcher Ariadne gegenüber (*F*) oder auf der Rückseite der Vase (*M*) sich zeigt, werden wir ohne Bedenken für Minos halten. Aufserdem erscheint einmal hinter Theseus eine geflügelte weibliche Figur, also Nike (*D*), ein anderes Mal auf der Rückseite des Gefäfses Iris geflügelt mit Kerykeion und Blume (*E*). Der Ort ist nicht selten durch eine Säule (*CEFHJ*), einmal durch ein von zwei Säulen getragenes Portal (*D*) angedeutet.

Die Sculptur scheint diesen Gegenstand sehr wenig dargestellt zu haben. Pausanias erwähnt eine Gruppe, welche sich auf der Akropolis von Athen befand (I, 24, 2), von der wir nichts Näheres wissen, von der sich aber eine Reminiscenz auf den Münzen von Athen voraussetzen läfst [28]). Mit dieser stimmt wiederum eine im Ganzen wohlerhaltene Marmorgruppe überein, welche 1740 bei Genzano gefunden ist (Fea misc. I p. 152), und sich jetzt in der Villa Albani befindet. Winckelmann deutete sie irrig auf Herakles und Acheloos (M. J. II p. 134), während die richtige Deutung von Ficoroni und Fea (indic. antiq. per la villa Albani p. 24, n. 217) gegeben ist. Theseus, unbärtig, ergreift den Minotauros mit der Linken beim Horn und erhebt mit der Rechten die Keule gegen ihn (vgl. Beschrbg. Roms III, 2 p. 533).

Von Reliefs sind nur zu erwähnen eine Metope vom Theseion (Stuart VIII, 1 pl. 12, 7. Müller D. a. K. I, 20, 106), wo der Minotauros mit der Rechten Theseus umfafst und zugleich den rechten Fufs gegen das linke Bein desselben stemmt, während dieser die Linke um seinen Nacken schlingt und mit der Rechten ausholt: eine kräftige und höchst lebendige Situation, um die körperliche Kraft und Gewandheit des Helden zu zeigen. Dazu kommt aus der spätesten Zeit Römischer Kunst ein kürzlich von Welcker bekannt gemachter Sarcophag aus Cölln [29]).

---

[28]) S. über diese die näheren Nachweisungen bei Stephani (a. a. O. p. 72). Auch auf Münzen von Troizene findet sich der Kampf dargestellt, Stephani (a. a. O. p. 80).

[29]) Jahrbb. des Rheinl. Vereins VII p. 115 ff. t. III. IV, 2.

Hier hat Theseus, mit flatternder Chlamys bekleidet, den Minotauros beim Horn gefafst, welcher sich gegen den tödtlichen Schlag, der ihm von der geschwungenen Keule droht, nicht wehrt, sondern die Rechte flehend erhebt, während er die Linke auf das Bein stemmt.

Auch auf Etruskischen Sarcophagen findet sich dieser Gegenstand. Auf einem Volaterranischen [30]) tritt Minotauros, in der gewöhnlichen Weise gebildet, aus einer Höhle hervor, und packt mit der Rechten den linken Arm des Theseus, womit ihn dieser am Horn fafst, während er in der Rechten die Keule schwingt; auch der Minotaur scheint in der Rechten eine Keule zu halten. Theseus ist bis auf eine Chlamys, die über dem linken Arm hängt, nackt. Zwischen beiden ist ein in die Knie gesunkenes Kind sichtbar; hinter Theseus erscheint eine jener auf Etruskischen Sarcophagen so häufigen, geflügelten weiblichen Figuren mit einem Schwert und, wie es scheint, mit einer Fackel. Auf einem andern in Florenz befindlichen [31]) hat Theseus den Minotauros, der vor ihm zurückweicht, ebenfalls gepackt, hinter ihm ist eine Furie mit gezücktem Schwert sichtbar, dann folgt ein jugendlicher Krieger mit der Lanze und darauf ein junges Mädchen mit flatterndem Gewande. In beiden Vorstellungen ist die Repräsentation des Athenischen Tributs unverkennbar.

Füge ich hiezu noch die Erwähnung einer Gemme (Mariette pierres gr. 76), wo Theseus den Minotauros, der auf die Knie gesunken ist, mit der Rechten sein Bein umschlingt und die Rechte angstvoll emporstreckt, beim Horn gefafst hält, und mit der Keule gegen ihn ausholt [32]), und einer zweiten (Stephani

---

30) Gori Mus. Etr. 122, 2. Böttiger Ideen z. Kunstmyth. I, 5, 5. Uhden (Abh. d. Berl. Akad. 1816. 17 p. 29 f. 36) hat bereits die richtige Erklärung gegeben, während Gori den Kampf des Herakles mit Acheloos zu erkennen glaubte.

31) Es wird derselbe sein, von dem Lanzi saggio II p. 124 sagt: „*Teseo che uccide il Minotauro è in un' urna del M. Regio.*"

32) Hier könnte man allerdings eher an Herakles und den Acheloos denken, da der Heros eine Löwenhaut trägt. Beide Gegenstände sind früher oft verwechselt, neuerdings, wo mehrere Vorstellungen des Achelooskampfes bekannt geworden sind, gründlicher unterschieden, vgl. Gerhard auserl. Vasenb. II p. 106 ff. Vorstellungen des Acheloos als Mensch mit Stierkopf scheinen mir noch

p. 80) wo Minotauros den Theseus um den Leib gefafst hat, so habe ich die mir bekannten Werke der antiken Sculptur und Glyptik aufgezählt [33]).

In ganz später Zeit finden wir den Kampf des Theseus mit dem Minotauros wiederholt in Mosaik dargestellt. Das Mittelfeld des Salzburger Mosaiks stellt Theseus mit einer flatternden Chlamys bekleidet dar, wie er den aufs Knie gesunkenen Minotauros beim Horn gefafst hält, und den Keulenartigen Hirtenstab, welchen er auf diesem Kunstwerk beständig führt, gegen ihn schwingt. Diese Vorstellung ist eingefafst mit einer Maianderartigen Verzierung, welche, wie auch sonst, das Labyrinth andeutet [34]). Anders ist die Situation auf einem in Aix gefundenen Mosaik [35]). Hier liegt der Minotauros auf dem Bauche ausgestreckt am Boden, Theseus steht über ihm und schwingt mit der Rechten die Keule, indem er mit der auf den Rücken des Ungeheuers gestemmten Linken dasselbe niederdrückt. Die dies Bild umgebende gröfsere Fläche des Fufsbodens ist in einer Weise verziert, die wiederum das Labyrinth ausdrückt.

Eine ganz verschiedene, mit Nebenfiguren reichlich geschmückte Vorstellung, ist nur mit unwesentlichen Verschieden-

---

nicht erwiesen, denn auf der berühmten Münze von Metapont (Millingen anc. coins. 1, 21) hat er nur Stierhörner an einem bärtigen Mannskopf. Ich glaube daher, dafs auch die von Schulz (Ann. X p. 152 f.) auf Acheloos bezogene Kestnersche Paste auf den Kampf mit dem Minotauros zu beziehen ist, denn dort ist ein knieender Mensch mit einem Stierkopf vorgestellt. Uebrigens wird die Löwenhaut auch sonst dem Theseus zugetheilt z. B. auf dem Phigalischen Fries.

[33]) Doch kann man noch die Beschreibung des Schildes bei Statius (Theb. XII, 665 ff.) hieher rechnen:

At procul ingenti Neptunius agmina Theseus
Angustat clipeo, propriaeque exordia laudis
Centum urbes umbone gerit centenaque Cretae
Moenia, seque ipsum monstrosi ambagibus antri
Hispida torquentem luctantis colla iuvenci,
Alternasque manus circum et nodosa ligantem
Brachia, et abducto vitantem cornua vultu.

[34]) So auf den Knossischen Münzen, wo auf der Rückseite Minotauros knieend mit einem Stein in der erhobenen Rechten erscheint, Höck Kreta I p. 59 ff. Böttiger Ideen z. Kunstmyth. I p. 348 f.

[35]) Notice sur Mr. Jules Fauris de Saint-Vincens p. 20. Millin voy. d. le midi 34, vgl. II p. 239.

heiten in vier Unteritalischen Mosaiken wiederholt [36]). Das zuerst bekannt gewordene ist in Chirti gefunden, herausgegeben von Allegranza (opuscoli p. 232 ff.) und befindet sich jetzt im Museum zu Neapel (Neapels ant. Bildw. p. 433 n. 28); es zeichnet sich durch feinere Arbeit aus, ist aber etwas verstümmelt. Das zweite wurde 1835 in Pompeji gefunden, und befindet sich noch dort in der casa del laberinto, mit einer Maianderartigen Verzierung umgeben (Zahn II, 50). Das dritte wurde ebenfalls in Pompeji 1836 gefunden, und ist ins Museum von Neapel gebracht worden; es ist wie das vorige wohl erhalten und stimmt auch ganz genau mit demselben überein, ist aber ungleich gröber ausgeführt. Das vierte endlich ist 1842 in Mola di Gaeta gefunden, nicht ganz vollständig erhalten, aber sorgfältig ausgeführt, bekannt gemacht von dem Besitzer Pasq. Mattei (poliorama pittoresco 1842 n. 14 vgl. Bull. Napol. I p. 98 f.).

Sie alle stimmen ganz genau überein in der im Vordergrunde befindlichen Gruppe des Theseus und Minotauros. Der Kampf ist hier als ein Ringen dargestellt, Theseus ist jugendlich, ganz nackt und ohne Waffen. Er hat bereits den Minotauros zu Boden geworfen, der nur mittelst der aufgestemmten Rechten den Oberkörper noch aufgerichtet hält. Theseus hat sich über ihn geworfen und das linke Bein fest um das des Ungeheuers geschlungen, um es am Wiederaufkommen zu hindern, mit der Linken hat er den Kopf desselben gepackt, das vergebens mit der Linken den Arm des Theseus fafst, um sich von dem Druck desselben zu befreien. Seine Rechte stützt dieser auf die Rechte des Minotauros, um ihn dadurch zu fesseln. Die Miene des Theseus drückt die äufserste, gespannteste Aufmerksamkeit aus, am Minotauros ist die Angst des Unterliegens unverkennbar; die ganze Gruppe ist gut componirt und von sprechendem Ausdruck. Ringsumher liegen auf dem Boden menschliche Gebeine, ein Todtenkopf, Arm- und Beinknochen, ein Stück vom Rückgrat verstreuet [37]), damit es nicht zweifelhaft bleibe, welches Schick-

[36]) Vgl. Schütz Ann. X p. 152 ff. Bullett. Napol. I p. 98 f. 141.

[37]) Deshalb nehmen diese Mosaikbilder auch eine Stelle ein in der seit Lessing so viel besprochenen Frage, wieweit die Alten mensch-

sal die vom Minotauros Besiegten erwarte. Im Hintergrunde zeigen sich die Athenischen Kinder, auf den vollständig erhaltenen Mosaiken dreizehn an Zahl, verschieden nicht blofs durch Geschlecht, überwiegend jedoch Mädchen, sondern auch in sehr auffallendem Mafse an Alter und Gröfse. In der Anordnung derselben ist nun einige Verschiedenheit bemerkbar. Die Mitte nehmen in allen zwei junge Mädchen ein, welche sich fest umarmt halten, während sie mit Angst und voll Schrecken auf die Kämpfenden sehen, vor ihnen ist ein kleines Kind bemerkbar, das bei ihnen Schutz sucht, und auf dem Gaetanischen Mosaik sich in den Falten ihrer Kleider versteckt. Im zweiten Pompejanischen tritt rechts noch eine weibliche Figur hervor, welche sich hinter den beiden zu verstecken bemüht, aber doch den Kopf hervorreckt und in der gröfsten Spannung den Daum und Zeigefinger der Rechten auf den Mund legt. Die übrigen Figuren sind weniger hervorstechend gruppirt, doch bilden sie einen wohl componirten Hintergrund, und drücken alle Angst und Spannung lebhaft aus. Ganz im Hintergrunde deuten Bogen und Fenster das Labyrinth an, auf dem zweiten Pompejanischen Mosaik ist auch ein Wasserbecken sichtbar.

Diese genaue Uebereinstimmung weist auf ein gemeinsames Original zurück, das wir uns als ein bedeutendes Kunstwerk vorstellen dürfen, wenn es, wie zu erwarten ist, die vielen trefflichen Motive, welche uns hier entgegentreten, in gleicher Weise ausgeführt zeigte. Die Anwesenheit der Genossen des Theseus, welche auf den ältesten Vasenbildern müssig dabei stehen und später meist fortgeblieben sind, ist hier aufs glücklichste benutzt, um das ethische Moment des Kampfes, der als eine Probe körperlicher Gewandtheit und Kraft erscheint, in mannigfacher Nüancirung zur Darstellung zu bringen, was die schönsten einzelnen Motive hervorgerufen hat, ohne die Einheit des Ganzen zu beeinträchtigen; wozu namentlich die einsichtige Benutzung des Vorder- und Hintergrundes nicht wenig beiträgt, wie sie sich in den Ueberresten der antiken Malerei nicht grade allzuhäufig zeigt.

---

liche Skelette gebildet haben, s. Olfers üb. e. Grab bei Cumä p. 29 ff. Böttiger Ideen z. Kunstmyth. II p. 489 ff. R. Rochette III mém. sur les antiq. chrét. p. 191 ff. Pech, Bull. 1843 p. 185 ff.

Zwei in der Schweiz gefundene Mosaikfufsböden sind nicht genau genug bekannt um zu beurtheilen, wie weit sie mit den angeführten übereinstimmen. Das eine derselben ist kürzlich bei Bosséaz im Waadtlande entdeckt, und ist 15 Fufs 4 Zoll lang, 11 F. 5 Z. breit [38]). In der Mitte stellt es das mit sechszehn thurmartigen Eingängen versehene Labyrinth durch mehrere im Viereck umherlaufende parallele Gänge dar, in demselben Theseus, von dem noch der Oberkörper erhalten ist. Er erhebt den rechten Arm gegen den bereits zu Boden gestreckten Minotauros, dessen Kopf allein noch erhalten ist. Ein ähnliches Mosaik wurde im Jahre 1830 bei Cornierod in der Nähe des alten Aventicum aufgegraben, und wird jetzt im Lyceum zu Freiburg aufbewahrt. Hier hat das Labyrinth nur vier Eingänge und ist rund dargestellt [39]).

Es drängt sich bei der Betrachtung dieser zahlreichen Darstellungen des Kampfes mit dem Minotauros die Bemerkung auf, wie selten dabei dem Theseus schützende Gottheiten zur Seite stehen, einmal ist Nike (ε), einmal Iris (*F*), vielleicht zweimal Hermes (ϑλ) und Athene (ϑδ) gegenwärtig. Namentlich die letztere, die ja vor allen Schutzgöttin des Theseus war, sollte man am ersten erwarten, besonders wenn man sich erinnert, wie sie bei den Unternehmungen des Herakles fast nie fehlt und auch andern Heroen so sehr häufig ihren Schutz gewährt, nicht minder als Hermes. Diese Bemerkung erstreckt sich ebenfalls auf die andern Kämpfe und Abentheuer des Theseus, bei welchen Athene nur Ausnahmsweise gegenwärtig ist. Vielleicht findet diese auffallende Erscheinung dadurch ihre Erklärung, dafs die Sagen von Theseus zum gröfsten Theil wenigstens erst spät durch die epische Poesie verherrlicht worden sind. In Gedichten die den Namen des Hesiodos trugen, war freilich seiner Erwähnung gethan [40]), die eigentlichen Theseiden [41]) scheinen aber

---

38) Kunstblatt 1845 n. 92 p. 383. Allg. Ztg. 1845 n. 312 p. 2491.

39) Kunstbl. u. Allg. Ztg. a. a. O.

40) Markscheffel Hesiodi frgmm. p. 158 ff. Die Stellen bei Homeros, in denen er erwähnt wird, sind interpolirt, vgl. Nitzsch z. Odyssee III p. 356 f. Lauer quaestt. Homer. p. 53 f.

41) Theseiden werden angeführt bei Aristot. poet. 8. Plut. Thes.

erst aus später Zeit zu stammen, da die Blüthe des Epos vorüber war [42]). Im Allgemeinen darf man wohl annehmen, dafs die Attischen Mythen nicht sowohl durch epische Dichter, sondern durch die Logographen und Atthidenschreiber gesammelt und ausgebildet sind, wie sie ja auch nur durch einzelne ziemlich lockere Fäden mit dem grofsen durch das Epos zum Gemeingut gewordenen Sagenschatz zusammenhängen. Natürlich mufste dadurch ihre ganze Auffassung bedingt werden, und es ist nicht zu verwundern, wenn der beständige Verkehr mit den Göttern, wie er dem Epos eigen ist, zurücktrat. Vielleicht möchte man im Hinblick auf den Herakles sagen, die fast beständige Gegenwart Athenes erkläre sich durch das innigere Verhältnifs beider zu einander, von dem auch jetzt noch deutliche Spuren wahrnehmbar sind. Allein es fragt sich, ob dies nicht eben ein Kennzeichen des alten Mythos sei, der durch die epische Poesie eine andere Färbung erhalten hat, während die heroischen Mythen

---

28. schol. Pindar. Ol. III, 52. Diphilos, der als Verfasser genannt wird (schol. Pindar. Ol. XI, 83) lebte nach Meineke (hist. crit. p. 448 f.) vor Aristophanes, Pythostratos nicht vor Epameinondas (Diog. L. II, 59). Die Theseis des Zopyros war prosaisch, wie die Fragmente (Stob. flor. LXIV, 38; bei Valckenaer arg. Eur. Hipp. p. 4.) beweisen; auf dieselbe ist von Lobeck (Agl. p. 359) auch Suid. s. v. ψιθυριστοῦ mit Recht bezogen. Von Zopyros wird ferner angeführt Μιλήτου κτίσις (Schol. Il. X, 274), περὶ ποταμῶν (Harpocr. s. v. Ἕρμος), derselbe mag auch bei Steph. Byz. s. v. Ἀφροδισιάς erwähnt sein, allein ob er identisch mit dem Verfasser der Theseis sei, ist so wenig zu bestimmen, als ob der bei Marcell. vit. Thuc. 32. 33 erwähnte Zopyros derselbe sei. Dieser wird gewöhnlich für den Zopyros von Byzanz erklärt, dessen ἱστορίαι bei Plutarch. parall. min. 36 angeführt werden, Ritter aber (Didymi opp. p. 12) hält ihn für Zopyros von Kolophon, welcher mit dem Dionysios zusammen dem Menippos Schriften untergeschoben haben soll (Diog. L. VI, 100). Dies erscheint mir keineswegs sicher, so wenig als dafs bei Schol. Arist. avv. 1379 statt Διονύσιος ὁ Ζώπυρος zu lesen sei Διονύσιος καὶ Ζώπυρος, was wegen der ganzen Fassung des Scholion mir nicht wahrscheinlich ist. Es gab mehrere Schriftsteller des Namens, den Verfasser Orphischer Gedichte aus Herakleia gebürtig (Suid. s. v. Ὀρφεύς. Clem. Alex. str. I p. 144. schol. Plaut.); einen Dichter bei Stob. fl. LXIII, 8. Phot. cod. 167, 193; einen Rhetor aus Klazomenai (Quint. III. 6, 3. Diog. L. IX, 114).

[42]) Welckers Vermuthung über die Atthis des Hegesinos (ep. Cycl. p. 313 ff.) scheint mir in jeder Hinsicht sehr unsicher.

von Attika den Charakter einer jüngeren, mehr rationalen Zeit tragen.

Kehren wir zu unserm Gegenstande zurück. Es lag nahe den Theseus nicht mehr im Kampfe mit dem Ungeheuer sondern als Sieger desselben vorzustellen. Am einfachsten ist dieses auf der schönen Gemme des Philemon [43]) geschehen. Hier steht Theseus in ruhiger Haltung sich auf die Keule stützend, sein Blick ist auf den Minotauros gerichtet, der todt hingestreckt mit halbem Leibe aus dem Labyrinth hervorragt, welches als ein aus grofsen Quadern auf einem Felsen ausgeführter Bau dargestellt ist. Als Beiwerk, welches hauptsächlich nur zur Charakteristik der Situation dienen soll, ist es gegen die Hauptfigur des Theseus unverhältnifsmäfsig klein gehalten. Weit reicher ist der Gegenstand in dem bekannten Herculanischen Gemälde [44]) ausgeführt, über welches ich Göthe's Worte (Werke XXX p. 425 ff.) anführe.

„Von brauner Körperfarbe steht der junge Held, kräftig und schlank, mächtig und behend vor unsern Augen. Er dünkt uns riesenhaft, weil die Unglücksgefährten, die nunmehr geretteten, als Kinder gebildet sind, der Hauptfigur symbolisch untergeordnet durch die Weisheit des Künstlers [45]). Keins derselben wäre fähig die Keule zu schwingen und sich mit dem Ungeheuer zu messen, das unter den Füfsen des Ueberwinders liegt. Eben diesem hülfsbedürftigen Alter ziemt auch die Dankbarkeit, ihm ziemt es die rettende Hand zu ergreifen, zu küssen, die Kniee des Kräftigen zu umfassen, ihm vertraulich zu schmeicheln. Auch eine zwar nur halb kenntliche Gottheit [46]) ist in dem obern Raume sichtbar, anzuzeigen, dafs nichts Heroisches ohne Mitwirkung hoher Dämonen geschehe."

---

43) Stosch pierres grav. 51. Eckhel choix des pierres gr. 32. Bracci mem. degli inc. II, 94. Eine gewisse Aehnlichkeit hat Hercules, der den Cacus getödtet hat, auf einer Münze, numism. Vindob. II, 40.

44) Pitt. d' Erc. I, 5. Millin gal. myth. 128, 491. Mus. Borb. X, 50.

45) Es bedarf kaum der Anmerkung, dafs die Sage dies schon an die Hand gab.

46) Ich habe schon oben (VIII n. 9) wahrscheinlich zu machen gesucht, dafs es eine Localgottheit sei.

Wir haben hier das Gegenstück, gewissermassen die Fortsetzung zu den so eben besprochenen Mosaiken, und sehen in beiden die durchaus verwandte Behandlungsweise des Gegenstandes; dort der noch unentschiedene Kampf, hier glorreicher Sieg, dort die höchste angstvollste Spannung der Zuschauer, hier jubelvolle Dankbarkeit gegen den Befreier, welche zu mannigfachen verschiedenen Motiven Veranlassung gegeben hat; während ein Knabe die Rechte des Theseus küfst [47]), ein anderer sein Knie umschlingt, versucht ein Mädchen, das dankbar zu ihm aufsieht, ihm die Keule abzunehmen. Kurz man erkennt leicht, wenn auch nicht denselben Künstler, — obgleich es nahe liegt in den Originalen dieser Vorstellungen zwei für einander bestimmte Gegenstücke zu vermuthen —, so doch gewifs dieselbe Stufe der künstlerischen Bildung und Auffassungsweise. Auch das ist klar, wie diese Motive auch durch den Einflufs der späteren Poesie, im Gegensatz gegen die ältere vom Epos abhängige Kunst, hervortreten mufsten.

In diesen Vorstellungen ist Ariadne in den Hintergrund getreten; dagegen erblicken wir sie auf einem Pompejanischen Gemälde [48]). Hier ist Theseus sitzend vorgestellt mit der einem Hirtenstab ähnlichen Keule; am Boden liegt ausgestreckt der getödtete Minotauros, auf welchen er seine Füfse setzt, neben ihm steht eine weibliche Gestalt, welche mit ihm spricht, indem sie den Arm leicht an die Wand lehnt. Offenbar ist es Ariadne, welche, nachdem die erste drohende Gefahr überwunden ist, nun mit Theseus über die Flucht rathschlagt.

Die Flucht selbst ist nur in dem einen Felde des Salzburger Mosaiks vorgestellt. Theseus mit Chlamys und Keule verse-

---

[47]) Stephani (a. a. O. p. 75) hat schon auf die Münze aufmerksam gemacht, auf welcher Hercules, hinter dem der getödtete Cacus liegt, von dem dankbaren Volke umgeben ist, von denen ein Jüngling ihm die Hand küfst (Millin gal. myth. 105, 447).

[48]) Mus. Borb. X, 51. Das Bild ist ein Monochrom, und 1830 in der casa di Meleagro gefunden, Bullet. 1831 p. 23; eine Wiederholung ist in der Fullonica befindlich, Schulz Ann. X p. 155. Es ist ein Versehen, wenn Welcker (Jbb. des Rheinl. Vereins VII p. 117) sagt, dieses Bild (Mus. Borb. X, 51) sei eine genaue Copie des eben erwähnten Herculanischen.

hen steht bereits im Schiff, in welchem man noch zwei seiner Genossen sieht, er reicht Ariadne die Hand, welche auf der vom Schiff ans Ufer geworfenen Brücke steht.

Ein ferneres Moment dieser Sage, die Festfeier der Geretteten, stellt eine kürzlich in Chiusi gefundene Vase alten Styls vor, welche leider nur erst unvollständig bekannt gemacht ist [49]. Die hiehergehörige Vorstellung wird folgendermaſsen beschrieben:

Die andere Hälfte des Frieses stellt einen Chorreigen von 13 Figuren beiderlei Geschlechts dar, welcher von Phaidimos (ΦΑΙΔΙΜΟϟ) angeführt wird. Theseus (ϟVƎϟƎΘ) spielt die Leier dazu, und vor ihm erscheint Ariane (ƎNAIꟼA statt Ariadne) mit einem Kind, dessen Name (ϟOΦOꟼΘA...) leider nicht ganz klar ist. Diesem Fest der Freude scheint das Schiff zu entsprechen, welches mit den jubelnden Gefährten des Theseus angefüllt ist, während man in den Wogen einen Mann schwimmen sieht. In dem Chorreigen treten uns die Namen Hippodameia (ΒΕΙΠΟΔΑΕΜΙΑ), Daidochos (ϟO+OΔIAΔ), Menestheus (OΘϟƎNƎM), Eurysthenes (ϟƎNƎΘϟIꟼVƎ), ϟV . . OꟼOꓘ, OTAꟼϟIϟ+VƎB, Damasistrate (ƎTAꟼϟIϟAMAΔ), Antiochos (O+OITNA), Asteria (AIꟼƎTϟA), Hersippos (OΠINꟼƎB), Lysidike (ƎꓘIΔIϟVᒧ), Herokritos (ϟOTIꟼꓘOꟼƎB), AIOBΠƎ... nur zum Theil als lesbar und verständlich entgegen, während einige andere verstümmelt sind und Conjecturalstudien erheischen.

Es kann keine Frage sein, daſs der festliche Chortanz der durch den Tod des Minotauros Geretteten hier vorgestellt sei, damit stimmt die Gegenwart der Ariadne, die Zahl der Tanzenden, obwohl die Namen derselben wiederum mit den sonsther überlieferten nicht stimmen, der einzige Menestheus kommt auch bei Servius vor. Es liegt am nächsten an die Feier zu denken, welche Theseus in Delos gestiftet haben soll, wo noch in später Zeit die von Athen gesandten Deliasten den *γέρανος*

---

[49]) S. die Beschreibung in der Allgem. Zeitg. 1845, 23 Juni. Z. f. AW. 1845 p. 758 ff. Kunstblatt 1845 p. 279 f. arch. Zeitg. 1845 p. 123 ff. Bull. 1845 p. 113 ff.

um den Altar tanzten, welchen Theseus zum Andenken an die Windungen des Labyrinths erfunden hatte[50]). Dadurch dafs Theseus hier neben dem tanzenden Chor die Leier spielend erscheint in Gegenwart der Ariadne, wird eine früher dunkle Vorstellung auf dem Kasten des Kypselos[51]), Theseus mit der Leier gegenüber Ariadne mit dem Kranze, aufgeklärt, indem es nun nicht zweifelhaft sein kann, dafs darin eine Andeutung des glücklich bestandenen Abentheuers liegt. Eine nicht minder auffallende Erscheinung ist Ariadne, welche bei dem Ringen zugegen ist und zwar mit einem Kinde, das sie, nach der Analogie ähnlicher Vorstellungen zu schliefsen[52]), wahrscheinlich auf dem Arme trägt. Das stimmt freilich nicht zu der gewöhnlichen Sage, welche Theseus die Ariadne gleich nach der Entführung wieder verlassen läfst, allein damit waren andere im Widerspruch, welche Oinopion und Staphylos für Söhne des Theseus und der Ariadne ausgaben (Plut. Thes. 20), die nach anderer Sage aber Dionysos mit der Ariadne erzeugt hatte[53]). Nun finden wir auf verschiedenen Vasenbildern eine Frau, welche zwei oder auch ein Kind trägt, dem Dionysos gegenübergestellt, mitunter in Gegenwart von Satyrn, meist ist auch Hermes zugegen. Die Deutung auf Ariadne, welche schon früher als die wahrscheinlichste von mir erklärt worden ist (arch. Aufs. p. 68 f.), hat hiedurch eine neue Stütze gewonnen. Man darf jetzt wohl eine Wendung der Sage vermuthen, nach der Ariadne dem Dionysos zugesellt wurde, nachdem Theseus schon Kinder mit ihr erzeugt[54]);

[50]) Plut. Thes. 20. Poll. IV, 14. Spanheim z. Call. h. Del. 311. Freilich erzählten die Delier (Paus. IX, 40, 2) Theseus habe das von Ariadne empfangene Daidalische Bild der Aphrodite (Callim. h. Del. 307 ff. Plut. Thes. 20) in Delos geweiht, nachdem ihm Ariadne genommen sei, um jede Erinnerung an dieselbe zu vertilgen. Allein es ist sehr wohl möglich, dafs dies nur der später gültigen Sage angepafst sei, und die frühere Legende dasselbe von beiden weihen liefs, was doch das Natürlichere ist.

[51]) Paus. V, 19, 1. O. Jahn arch. Aufs. p. 11. R. Rochette choix de peint. p. 30.

[52]) Vgl. aufser den arch. Aufs. p. 68 f. angeführten Vasenbildern Gerhard auserl. Vasenb. 208; Mus. Greg. II, 48, 2 a.

[53]) S. sch. Apoll. Rh. III, 997. Theo z. Arat. 636. Hemsterhuis z. Arist. Plut. 1022. Panofka Terrac. p. 133.

[54]) Diejenigen welche berichteten, Theseus habe Ariadne verlassen,

jene Vasenbilder mögen den Augenblick dieser Vereinigung darstellen, bei welcher Hermes wie gewöhnlich den Vermittler und Zuführer macht [55]); ja man könnte zu der Annahme geneigt sein, dafs der junge Epheubekränzte Mann, zwischen den und Dionysos Ariadne auf einem Vasenbilde (Gerhard auserl. Vasenb. 55) gestellt ist, Theseus ist, und also der Moment dargestellt, wo sie diesen verläfst, um sich mit Dionysos zu vereinigen.

Diese Annahme würde eine Stütze finden in einem andern Vasenbilde, welches die Vereinigung der Ariadne mit Dionysos in Gegenwart des Theseus auf eine auch durch die hinzugefügten Inschriften unzweifelhafte, wenn gleich mit den schriftlichen Ueberlieferungen nicht übereinstimmende Weise darstellt. Es findet sich auf einer prachtvollen Volcentischen Vase des Berliner Museums [56]), einem der ausgezeichnetsten Muster des schönen Styls, das mit vollkommener Freiheit grofsartige Würde und Sorgfalt in der Ausführung verbindet. Wir sehen den bärtigen Dionysos (..ONV≤O≤), das Haar mit Epheukranz und Binde geschmückt, mit einem gestickten langen Chiton und leichtem Ueberwurf bekleidet, in bewegtem Schritt, wie er mit beiden Armen Ariadne bei den Armen fafst, um sie an seine Brust zu ziehen. Diese (APIANE), mit einem durchsichtigen Chiton und Ueberwurf bekleidet, ist im Begriff fortzugehen und wird von dem Gotte aufgehalten, aus dessen Umarmung sie sich loszumachen strebt; sie wendet zwar das Haupt nach ihm um, senkt aber den Blick, als scheue sie dem ausdrucksvollen auf sie gerichteten Liebesblick desselben zu begegnen; doch drückt sich mehr jungfräuliche Schaam, als eigentlicher Widerstand in ihrer Haltung aus. Sehr schön ist namentlich in den gegeneinander geneigten Köpfen die stille Innigkeit des sich in einander versenkenden Liebespaars ausgedrückt, von wo aus sich eine Ruhe auch über die in manchen Theilen, wie in dem erhobenen rech-

---

weil andere Frauen ihn mit Liebe erfüllt (Plut. Thes. 19. 28. Athen. XIII p. 557 A), werden doch wahrscheinlich ihn erst einige Zeit mit ihr vereint haben leben lassen.

55) So sagt Servius z. Virg. Georg. I, 222 Ariadne sei von Theseus verlassen *vel consulto vel necessitate vel monitu Mercurii.*

56) Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. 5. 6. Berl. ant. Bildw. n. 699.

ten Arm der Ariadne, sich aussprechende lebhaftere Bewegung verbreitet. Dieser in sich eng geschlossenen Gruppe steht eine bewegtere gegenüber. Athene (ΑΘΕΝΑΙΑ), im vollen Waffenschmuck, steht mit dem Rücken gegen Dionysos gewandt und hebt mit lebhafter, gebietender Geberde die Rechte gegen Theseus (ΘΕΣΕVΣ) empor, welcher, mit Chiton und Chlamys bekleidet, das Haupt bekränzt, mit Schwert und Lanze gerüstet, im Begriff ist fortzugehen, sich aber lebhaft wieder gegen die Göttin umkehrt und ebenfalls im Gespräch die Rechte emporhebt. Hier ist also offenbar Athene die Vermittlerin, welche dem Theseus befiehlt, die Geliebte dem göttlichen Nebenbuhler abzutreten, wodurch zugleich die vermeintliche Untreue desselben gerechtfertigt war. Sehr schön sind Theseus und Ariadne einander gegenübergestellt, beide im Fortgehen sich zurückwendend, der Jüngling im leidenschaftlich heftigen Widerstand gegen die Göttin, die ihm die Geliebte zu verlassen befiehlt, die Jungfrau mit fast schon besiegtem Sträuben sich der Liebe des Gottes hingebend. Die Mitte nehmen die Götter ein, Dionysos ganz unbekümmert um den Widerstand des Nebenbuhlers durch die Macht seiner höheren Liebe die Jungfrau besiegend, die er mit sanfter Gewalt in seine Umarmung zieht, Athene mit ernstem Wink die Leidenschaft des Jünglings zügelnd.

Dagegen kann ich nicht mit Campanari (vasi Feoli n. 84 p. 153 f.) und R. Rochette (choix de peint. p. 38) übereinstimmen, welche auf einer Vase (Micali Mon. 87, 1), wo Dionysos mit einem Epheukranz, ein Rhython in der Hand auf einem Stuhl sitzt, auf jeder Seite zwei bärtige Männer mit einer Lanze stehen, in deren Mitte eine Frau mit einem Kranze sich befindet, Theseus erkennen, welcher Ariadne dem Dionysos zuführt. Dagegen spricht schon, dafs die Gruppe der beiden Männer mit der Frau auf beiden Seiten wiederholt ist, was ich mit dieser Erklärung nicht zu vereinigen weifs, für die ich freilich keine andere geben kann.

Mit der dunkelen und viel besprochenen Stelle des Homeros (Od. XI, 321 ff.)[57]:

---

[57]) Vgl. Nitzsch Anm. III p. 251 ff. Lauer quaestt. Homer. p. 51 f.

Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ᾽ Ἀριάδνην
κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἥν ποτε Θησεὺς
ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηνάων ἱεράων
ἦγε μὲν οὐδ᾽ ἀπόνητο, πάρος δέ μιν Ἄρτεμις ἔκτα
Δίῃ ἐν ἀμφιρύτῃ Διονύσου μαρτυρίῃσιν,

stimmt eine merkwürdige Spiegelzeichnung in Bologna überein [58]. Auf derselben steht Minerva (A𐌓ᗡ∃N∃M), geflügelt, wie so häufig auf Etruskischen Kunstwerken [59], mit Helm und Aigis, neben Dionysos (8V8ꞁVNV) [60], der Epheubekränzt mit einem langen Gewand bekleidet, einen Kantharos in der Hand hält. Ihnen entgegen tritt Artemis (MA+ᗡA) mit langem Untergewand und Ueberwurf bekleidet, das Haupt mit einem Diadem geschmückt, in der Linken den Bogen. Sie trägt ein junges, in ihr Gewand gehülltes, mit der Kopfbinde geschmücktes Mädchen im linken Arm, und umfaſst mit der Rechten ihre Schenkel. Neben derselben ist der Name Eua (AN∃?) geschrieben. Zu ihren Füſsen erblickt man, wie aus der Erde hervorragend, den Kopf eines langbärtigen Silenos [61]. Diese Vorstellung stimmt zu genau mit der Homerischen Stelle überein, als daſs man in dem jungen Mädchen, welche Artemis offenbar als eine Todte fortträgt [62], nicht Ariadne erkennen sollte. Der Name Eua — wenn man so lesen darf, denn der mittelste Buchstabe ist angefressen — würde das unterstützen. Auch auf einem Vasenbilde [63]

---

58) Gerhard Etr. Spiegel 87. Uhden, arch. Intell. Blatt 1836 p. 48.

59) O. Jahn, arch. Aufs. p. 77.

60) Dieser Name Phuphluns, der sich häufig auf Spiegeln für Dionysos findet (Gerhard Etr. Spiegel 83. 84. 87. 90) ist von Gerhard (Rhein. Mus. I p. 136) mit dem Namen Popluna zusammengebracht worden; Cavedoni (Bullet. 1841 p. 140) leitet ihn von *φλύω* ab; Grotefend (Ann. VII p. 275) und Göttling (z. Hes. opp. 589) vergleichen den *βίβλινος οἶνος*.

61) Man wird unwillkürlich an das Vasenbild erinnert, wo vor dem beschwörenden Odysseus das aus der Erde aufsteigende Haupt des Teiresias grade ebenso sichtbar wird (Bull. Napol. I, 5. arch. Ztg. 18). Aber das erklärt freilich diese Vorstellung nicht.

62) Ueber die Vorstellungen geflügelter Frauen, welche Jünglinge forttragen s. IV Excurs III.

63) Schulz Bullett. 1836 p. 122 f.

erscheint Eua (EVA), neben welcher Eros sich befindet, in der Nähe des Dionysos; der von dem Bakchischen Ausruf εὐά hergenommene Name[64]) konnte sehr wohl auf die Geliebte des Gottes übertragen werden.

Nach der gewöhnlichen Sage aber läfst Theseus Ariadne schlafend auf Naxos zurück. Den Moment, wo er sie schlafend verläfst, stellt ein Pompejanisches Gemälde vor[65]). Unter einer mit einzelnen Bäumen bewachsenen Felsklippe, hinter der die Mauern und Thürme einer Stadt sichtbar werden, liegt Ariadne schlafend am Ufer. Ihr Haupt ist von einem Nimbus umgeben[66]), das Gewand läfst den ganzen Oberleib und die Arme blofs, sie liegt grade ausgestreckt. Theseus steht auf dem Brette, welches zu dem Theilweise sichtbaren Schiffe führt. Er ist mit einem Mantel bekleidet, den er mit der Rechten fafst, und mit einem Schwert umgürtet, sein Kopf ist unbedeckt. Er hält im raschen Schritt inne und scheint den auf die schöne Schläferin gerichteten Blick nicht von ihr losreifsen zu können, ein mit dem Petasos versehener Gefährte im Schiff fafst ihn bei der Linken und sucht ihn zu sich zu ziehen. Knaben, wie es scheint — denn die Zeichnuug ist hier nicht ganz deutlich — sind beschäftigt die Segel loszumachen und aufzuziehen, also doch wohl Eroten[67]). Im Hintergrunde aber erscheint über dem Felsen in der Luft schwebend Athene, mit Helm, Schild und Lanze, welche die Rechte winkend erhebt. Also auch hier ist sie es, auf deren Antrieb Theseus Ariadne verläfst[68]).

Mit der Flucht des Theseus ist die Ankunft des Dionysos verbunden auf einem im sechszehnten Jahrhundert in der Villa Hadriani zu Tivoli aufgefundenen Relief, das sich jetzt im Vati-

64) O. Jahn, Vasenbilder p. 21 f.

65) Zahn, neu entdeckte Wandgem. 21. Gell, Pompeiana II, 49. Mus. Borb. XI, 34.

66) Vgl. Schulz Bull. 1841 p. 102 ff.

67) Ob sie wirklich flügellos sind ist nicht mit Sicherheit anzugeben, vgl. VIII, Excurs V.

68) So Pherekydes beim schol. Hom. Od. XI, 321: *Προσορμίσας δὲ τῇ Δίᾳ νήσῳ ἐκβὰς ἐπὶ τῆς ἠϊόνος μετακοιμᾶται. καὶ αὐτῷ ἡ Ἀθηνᾶ παραστᾶσα κελεύει τὴν Ἀριάδνην ἐᾶν, καὶ ἀφικνεῖσθαι εἰς Ἀθήνας, συντομῶς δὲ διαναστὰς ποιεῖ τοῦτο.*

can befindet, und kürzlich herausgegeben worden ist [69]). Es entspricht in der äufseren Anordnung zwei auf Herakles bezüglichen Vaticanischen Reliefs [70]) und hat vielleicht wie diese einst einem Fries angehört. Obgleich an mehreren Stellen beschädigt, ist doch die Vorstellung im Wesentlichen unzweifelhaft. In der Mitte der Platte ist eine weibliche Figur in tiefem Schlafe liegend, in Stellung, Gewandung und Ausdruck der Vaticanischen, bald näher zu erwähnenden Ariadne völlig entsprechend, und ein neuer Beweis, dafs diese Benennung die richtige sei. Denn dafs hier Ariadne vorgestellt sei, ist klar durch die Figur eines nackten Jünglings, welcher zu ihren Füfsen sich ängstlich fortschleicht, offenbar Theseus. Den linken Fufs setzt er schon auf das Brett, welches zu dem im Hintergrunde mit seinem Vordertheil sichtbaren Schiffe führt, und sieht sich vorsichtig nach der Schlafenden um. Zu ihrem Haupte aber tritt eine jugendliche, männliche Figur hinzu, und blickt mit Erstaunen auf sie herab. Man hat dieselbe zu einem Satyr ergänzt, nach Keil's Vermuthung ist es Dionysos selbst. Ueber diesen drei Figuren zeigt sich in kleinerem Maafsstab eine ruhig sitzende weibliche Figur, bis zum Schoofs unbekleidet, welche ein Rehkalb liebkost, von Keil richtig für die Nymphe des Orts erklärt [71]). Zu beiden Seiten befindet sich ein von zwei Säulen getragener Bogen, unter deren einem eine männliche Figur mit der Nebris steht, zu Dionysos ergänzt, nach Keil vielmehr ein Satyr, unter dem andern eine Bakchantin mit dem Liknon auf dem Haupte.

Die verlassene Ariadne war ein gleich beliebter Gegenstand für die Poesie und die bildende Kunst der spätern Zeit [72]). Wir sehen sie auf dem einen Felde des Salzburger Mosaikfufsbodens auf einem Felsblock sitzen, die Beine übereinander ge-

---

69) Gius. de Fabris intorno ad un bassorilievo antico rappresentante Arianna abbandonata da Teseo. Rom 1845. 4, mir nur bekannt aus dem Bericht von Keil, Jen. Litt. Ztg. 1846, n. 76 p. 301 f.

70) Mus. Pio Cl. IV, 38; 39 [Millin gal. myth. 110, 431; 111, 432].

71) Zu vergleichen ist auf einem Vasenbild (él. céram. II, 63), welches den Wettkampf des Apollon mit Marsyas vorstellt, eine im oberen Raume sitzende Frau mit einem Rehkalb.

72) Die dahin gehörigen Monumente sind behandelt worden von R. Rochette choix de peint. p. 30 ff.

schlagen, den Kopf mit der rechten Hand aufstützend, während die linke nachlässig im Schoofse ruht, in einer Stellung welche bekümmertes Nachdenken ausdrückt [73]). Das Gewand, das nur die Beine verhüllt, ist über den Rücken gezogen und ist an der linken Seite bemerklich. Diese Vorstellung ist besonders deshalb wichtig, weil sie für die Deutung und Ergänzung mehrerer bedeutenden und viel besprochenen Statuen einen sichern Anhalt giebt, welche unter sich und mit unserer Figur in allen wesentlichen Punkten übereinstimmen.

A. Die berühmteste ist die in Dresden befindliche, ehemals unter dem Namen Agrippina bekannte, colossale Statue von ausgezeichnetem Kunstwerth [74]). Der Kopf derselben ist freilich nicht neu, wie Lessing glaubte [75]), aber aufgesetzt, und pafst so gut, dafs man wohl annehmen darf, er gehöre ursprünglich dazu. Es fehlten aber die rechte Brust und der rechte Arm, sowie die linke Hand.

B. Uebereinstimmend ist eine Statue bei J. B. de Cavalleriis (antt. statt. urbis Romae 50), wo aber der Kopf, der rechte Arm und der linke Unterarm fehlen; sie befand sich im Garten des Cardinals Ferrara und es ist nicht nachzuweisen, ob sie etwa mit der Dresdener oder einer der beiden folgenden Statuen identisch sei.

C. Eine colossale Statue im palazzo Giustiniani in Rom ist in der Abbildung (gal. Giust. 142) freilich ganz vollständig; allein was sich vermuthen liefs, dafs sie stark restaurirt sei, wird durch Em. Wolffs Zeugnifs bestätigt (Bull. 1831 p. 65), leider ohne nähere Angaben.

D. Endlich befindet sich in der Sammlung des General Nugent in Venedig eine colossale Statue aus Griechischem Marmor von trefflicher Arbeit. An dieser fehlt ein Theil der Brust, der rechte Arm und die linke Hand; am linken Vorderarme sind noch Spuren eines Geräthes erhalten, das sie in der Hand gehalten, das aber nicht mehr zu erkennen war (Em. Wolff Bull. 1831 p. 65 f.).

---

73) Thiersch Epochen p. 249 f.
74) Leplat 35. Augusteum 17. Hase Verzeichn. n. 402.
75) Lessing Werke VIII p. 529 f. vgl. Lipsius Beschreibung p. 382.

Alle diese Statuen sind also in ziemlich gleicher Weise verstümmelt; übereinstimmend zeigen sie eine weibliche Figur, die Beine und einen Theil des Oberleibs in ein Gewand gehüllt, auf einem Felsen sitzend, welche den rechten Fuſs aufstützt, der nackte Oberleib und der Kopf sind nach vorne zu geneigt, der linke Arm, um den ein Theil des Gewandes sich schlingt, hängt herunter. Durch Vergleichung dieser Statuen unter sich und mit dem Mosaik ergiebt sich, daſs die ursprüngliche Ergänzung, nach welcher sie den rechten Ellnbogen aufs Knie, und auf die rechte Hand den Kopf stützt, die richtige ist, wie dieses auch schon von Fiorillo (kleine Schrr. I p. 243 ff.) erkannt war. Nur ist dem Kopfe der Dresdener Statue (A) eine verkehrte Richtung nach oben gegeben. Als falsch hat sich dagegen Wackers und Beckers Ansicht erwiesen, welche den rechten Arm herabhängen und auf dem Knie ruhen lassen wollten [76]. Eben so sicher ist es, daſs der linke Arm herabhing (AD) und der ausgestreckte linke Arm der Giustianischen Statue (C), der sich so übel ausnimmt und den Fiorillo wunderbarer Weise für ächt hielt, ist gewiſs restaurirt.

Die früher gewöhnliche Benennung Agrippina griff zuerst Casanova an, und konnte sich auch mit der schwankenden Bezeichnung einer Muse nicht befriedigen, sondern gestand die Deutung sei ganz unsicher (discorso p. 23 ff.). Wacker erkannte sie dagegen für eine Niobe (Lipsius Beschreibung p. 383), eine Deutung, welcher früher auch Böttiger (kl. Schrr. II p. 35) beistimmte. Eine ganz abweichende sprach Docen später aus, welcher Europa auf dem Platanusbaum bei Gortyna vermuthete (Kunstbl. 1823, n. 4 f. 42). Die richtige Erklärung, daſs die verlassene Ariadne vorgestellt sei, gab Becker (August. p. 109 ff.) [77], und nachdem sie durch das Salzburger Mosaik so schlagend bestätigt worden ist, ist sie allgemein angenommen worden [78]. Die

---

76) S. das Titelkupfer vor Lipsius Beschreibg. Augusteum. 156.

77) Hirt hat später die Priorität dieser Erklärung in Anspruch genommen, Kunstbemerkk. p. 133, 155 f. vgl. W. A. Becker August. p. 408.

78) Böttiger Amalth. I p. xxxv. kl. Schrr. II p. 286 ff. Hase Verzeichn. n. 402. Müller Arch. § 412, 1. R. Rochette choix de peint. p. 33. 74.

häufigen Wiederholungen in Statuen, welche zum Theil ausgezeichneten Kunstwerth besitzen, so wie die Nachbildung in Mosaik, geben uns die sichere Gewähr, dafs ihnen ein berühmtes Original der Griechischen Sculptur zu Grunde liege [79]).

In etwas anderer Weise stellen die Wandgemälde, für welche dieses ein beliebter Gegenstand war, vielmehr die so eben erwachte Ariadne dar. Auf allen ist Ariadne am Ufer unter einer Felsenklippe auf einem Lager vorgestellt mit aufgerichtetem Oberleib, wie sie eben die Abfahrt des treulosen Geliebten gewahrt. Im Ausdrucke ihrer Empfindung wie in den Nebenfiguren finden wir allerdings einige Abwechslung. Auf einem Gemälde (Pitt. d' Erc. II, 14) ist Ariadne ganz allein vorgestellt, sie ruht von einem Felsen geschützt auf einem Teppich, auf welchen sie sich mit der Rechten stützt, und lehnt sich mit dem Rücken an ein Kissen. Ihr weifses Gewand, das nur den untern Theil ihres Körpers bedeckt, fafst sie mit der rechten Hand, als habe sie es vom Schlafe auffahrend vom Oberleib herabgezogen, ihr trüber Blick ist starr auf das fortsegelnde Schiff gerichtet, das man in der Ferne erblickt, und darin einen Mann, der zur Eile antreibt. Auf andern Gemälden ist Eros gegenwärtig, bald steht er neben ihr und zeigt mit lebhafter Geberde auf das Schiff, als habe er sie aus dem Schlafe erweckt, während Ariadne bekümmert den Zeigefinger der Linken an den Mund bringt [80]), bald steht er ruhig da und hält in der linken Hand seinen Bogen, die rechte aber weinend vor die Augen (Pitt. d' Erc. V, 26). Die letzte Darstellung finden wir erweitert durch eine weibliche Flügelfigur, welche mit der einen Hand die Schulter der Ariadne berührt, mit der andern auf das fortsegelnde Schiff deutet [81]). Etwas verschieden ist die übrigens ganz entsprechende Gruppe auf einem Pompejanischen Gemälde [82]) behandelt. Die Flügel-

---

79) Dafs das Motiv von Polygnotos entlehnt sei, welcher in der Delphischen Lesche Ariadne auf einem Felsen sitzend gemalt hatte (Paus. X, 29, 2), möchte ich nicht mit R. Rochette annehmen.

80) Zahn I, 33. neuentd. Wandgem. 17. Mus. Borb. II, 62.

81) Pitt. di Erc. II, 15. Böttiger arch. Mus. 1. Millin gal. myth. 131 bis, 498.

82) Mus. Borb. VIII, 4. vgl. Bull. 1830 p. 120.

frau ist etwas kleiner gehalten, Ariadne ruht auf einem zottigen Fell, und lehnt sich an ein buntes Kissen, ihr Kopf ist mit einer Netzhaube bedeckt, sie hat die Rechte in ihr Gewand gehüllt und nähert sie dem Auge um ihre Thränen zu trocknen. Auch Eros, der zu ihren Füfsen steht, trocknet sich mit der Rechten die Thränen, in der Linken hält er einen Blattförmigen Fächer [83]), den wir auch sonst in seiner Hand sehen (Mus. Borb. VIII, 5).

Die Gegenwart des Eros ist leicht verständlich und bedarf keiner Erklärung, desto schwerer ist es die geflügelte Figur zu deuten. Die Herculanischen Gelehrten rathen auf Athene, Artemis, Aphrodite und Nemesis, für welche sich der Erklärer des Museo Borbonico entscheidet; Böttiger, durch diese Erklärungen nicht befriedigt, verzichtete auf eine Benennung (arch. Mus. p. 12 ff.). R. Rochette (choix de peint. p. 32) erklärt sie für Pasithea, die weibliche Personification des Schlafes. Ich werde später meine Bedenken gegen diese Benennung zu äufsern haben, hier aber scheint mir die Deutung auf die Göttin des Schlafes durchaus nicht zulässig [84]) Denn wo wir den Schlaf auf Kunstwerken personificirt sehen, da bringt oder erhält er, wie es natürlich ist, den Schlaf, und eben der Schlafende ist es, den er schützt. Die Flügelfrau hier aber hat den Schlaf vertrieben und steht der wachen Ariadne zur Seite. Man wird dagegen nicht Ausdrücke, wie bei Sophokles (Ai. 675):

ἐν δ' ὁ παγκρατὴς ὕπνος
λύει πεδήσας οὐδ' ἀεὶ λαβὼν ἔχει

oder Theokritos (XI, 22):

ὅκκα γλυκὺς ὕπνος ἀνῇ με

---

83) Winckelmann descr. des pierres grav. p. 101. Böttiger Sabina II p. 226 f. Aldobr. Hochzt. p. 96 f. Avellino descr. d'una casa Pompei. p. 74 f. Das Blatt, welches auf dem Relief mit Penelope eine der Dienerinnen hält, dessen Bedeutung Thiersch (Epochen p. 444) nicht wufste, wird wohl ein solcher Fächer sein.

84) Mit Unrecht hat R. Rochette den Helm, welchen diese Frau angeblich trägt, als den Helm des Hades, und ein Symbol der Nacht für einen passenden Hauptschmuck der Schlummergöttin erklärt. Dies ist an und für sich sehr zweifelhaft, und dann hat Böttiger schon nachgewiesen, dafs hier kein Helm zu sehen ist, sondern eine Haube, wie die oben hervorragenden Haare beweisen (arch. Mus. p. 14).

geltend machen wollen. Denn freilich mufste die Personification gewisser Kräfte und Erscheinungen nothwendig die Vorstellung hervorbringen, dafs die Gottheit sowohl die positive als die negative Kraft in sich vereinige, mochte die letztere nun als eine der ersteren entschieden entgegengesetzte erscheinen, wie wenn derselbe Gott Leben und Tod, Krankheit und Heilung sendet, oder nur als das Aufhören oder die Abwesenheit derselben. So ergreift der Schlaf den Menschen und läfst ihn los, die Lichtgottheit sendet Helle und Finsternifs, und es ist völlig klar, wenn es heifst (Horat. c. saec. 9 f.):

Alme Sol, curru nitido diem qui
Promis et celas [85]).

Allein auf die bildende Kunst kann diese Ausdrucksweise nicht so angewendet werden, die Gegenwart eines Gottes kann hier nur seine wirkende Kraft bedeuten, und nur dadurch, dafs man ihn vorstellt als sich entfernend, läfst sich ausdrücken, dafs die Wirkung aufhöre. So wenig also die Anwesenheit eines Lichtgottes bezeichnen kann, dafs es finster sei, so wenig kann eine Frau, welche Ariadne aus dem Schlafe weckt und die erwachte auf ihr Geschick aufmerksam macht, den Schlaf vorstellen. Ich weifs keine bestimmte Deutung dieser Flügelfrau zu geben, allein es fehlt auch auf den Wandgemälden nicht an Beispielen solcher Wesen, deren bestimmte Benennung höchst schwierig ist. So die Flügelfigur, welche Herakles den kleinen Telephos zeigt (Pitt. d'Erc. I, 6. Mus. Borb. IX, 5. XIII, 38 f.), oder die, welche gegenwärtig ist, während Thetis den kleinen Achilleus in den Styx taucht (R. Rochette M. J. 48. Gell Pompeiana II, 78), in welcher R. Rochette den Genius des Neugebornen erkennt (a. a. O. p. 232 f.); oder die, welche dem Kronos Rhea zuführt (Mus. Borb. II, 59. R. Rochette choix de peint. 1) — was mir noch immer die wahrscheinlichste Deutung ist [86]) —, in der Müller mit Unrecht Pasithea erkannte (Bull. 1832 p. 191).

Es war naheliegend die trauernde Ariadne mit dem herannahenden Dionysos zu vereinigen, und diese Darstellung findet

---

[85]) Vgl. Grauer Zeitschr. f. Alterthums Wiss. 1842 p. 19 ff.
[86]) Vgl. Brunn Berl. Jbb. 1845 II p. 123 ff. [rev. arch. III p. 122 ff.]

sich in der That auf einem Pompejanischen Gemälde (Mus. Borb. XI, 35. R. Rochette choix de peint. 5). Ariadne liegt, wie gewöhnlich, halb aufgerichtet auf einem Teppich, sie trocknet mit dem Zipfel des Gewandes ihre Thränen und blickt dem forteilenden Schiffe nach. Hinter ihr steht der jugendliche, Epheubekränzte Dionysos, dessen um die Hüften geschlungenes Purpurgewand den Oberleib frei läfst [87]). Er hält in der Linken einen eigenthümlich geformten Thyrsos und legt die Rechte auf die Schulter des neben ihm stehenden Silenos, den er fragend anzuschauen scheint. Dieser ist kahlköpfig, mit Weinlaub bekränzt, mit starkem weifsen Bart, durch die dunklere Körperfarbe vor dem zarteren Dionysos ausgezeichnet, und sieht ihn mit ermunterndem Blick an. Hinter ihnen sieht man die bekränzten Köpfe zweier neugierig zuschauenden Nymphen, welche R. Rochette ohne hinreichenden Grund als die Nymphe von Naxos und Psalakanthe bezeichnet.

Die gewöhnliche Vorstellung aber war die, dafs Dionysos die schlafende Ariadne überrascht, sei es nun, dafs man sie sich von der Erschöpfung des Kummers aufs Neue entschlummert dachte, oder seit der Entfernung des Theseus noch gar nicht erwacht. Ein solches Gemälde im Tempel des Dionysos zu Athen wird von Pausanias (I, 20, 2) kurz so erwähnt: *Ἀριάδνη καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων ἐς τὴν Ἀριάδνης ἁρπαγήν.* Damit stimmt die Beschreibung eines Gemäldes bei Philostratos (I, 15) im Wesentlichen überein [88]). Ariadne liegt unter einem Felsen in tiefen Schlaf versenkt [89]),

---

87) Wie R. Rochette berichtet (choix de peint. p. 52. 75) war Dionysos hier ithyphallisch vorgestellt, ein bei Darstellungen aus dem Götter- und Heroenkreise höchst seltenes Beispiel von Obscönität, um so auffallender als die Auffassungsweise durchaus nicht indecent ist. Man hat die betreffenden Theile weggelöscht. Indefs wird nach einer Mittheilung von Brunn (Berl. Jbb. 1845 II p. 139) von Quaranta die ithyphallische Bildung des Dionysos in Abrede gestellt.

88) Vgl. Göthe Werke XXX p. 427 f.

89) R. Rochette choix de peint. p. 54 schliefst mit Unrecht aus den Worten: *ὅρα καὶ τὴν Ἀριάδνην μᾶλλον δὲ τὸν ὕπνον*, dafs auch der Schlafgott vorgestellt sei; sie bedeuten aber nach der Weise des Sophisten nur, dafs Ariadne, wie wir sagen, ein Bild des Schlummers sei.

der Oberleib ist nackt, die Linke ruht auf dem Gewande, *μὴ αἰσχύνῃ τι ὁ ἄνεμος*, der rechte Arm war wohl über den Kopf geschlagen [90]). Dionysos, mit Rosen bekränzt und einem Purpurgewand bekleidet, naht sich liebestrunken, umgeben von seinem Gefolge, das ihn still und ruhig geleitet, um die Schläferin nicht zu wecken. Theseus ist bereits im Schiff und schaut ins Meer hinaus [91]). Auch bei der kurzen Andeutung eines Gemäldes im Dionysostempel bei Longos (IV, 3): *εἶχε δὲ καὶ ἐνδόθεν ὁ νεὼς Διονυσιακὰς γραφάς, Σεμέλην τίκτουσαν, Ἀριάδνην καθεύδουσαν*, hat dem Verfasser eine ähnliche Darstellung vorgeschwebt [92]).

---

90) *Γυμνὰ μὲν ἐς ὀμφαλὸν στέρνα ταῦτα, δέρη δὲ ὑπτία, καὶ ἁπαλὴ φάρυγξ, μασχάλη δὲ ἡ δεξιὰ φανερὰ πᾶσα.* Die letzten Worte scheinen die angegebene Haltung des Arms zu bedingen, wie es in einem Epigramme (Anth. Pal. V, 275, 1 f.) heifst:

Δειελινῷ χαρίεσσα Μενεκρατὶς ἔκχυτος ὕπνῳ
κεῖτο περὶ κροτάφους πῆχυν ἑλιξαμένη

ganz übereinstimmend sind die gleich anzuführenden Gemälde.

91) R. Rochette (choix de peint. p. 47) macht die Uebereinstimmung mit dem Athenischen Gemälde als ein Argument für die Ansicht geltend, dafs die Beschreibungen des Philostratos sich auf wirkliche Gemälde beziehen. Offenbar beweist sie dafür Nichts. Denn Niemand kann bezweifeln, dafs Philostratos viele Gemälde gesehen hat, und durch diesen Anblick seine Beschreibungen hervorgerufen sind; es fragt sich nur, ob er bestimmte vorliegende Bilder beschreiben wollte, oder rhetorische Aufsätze liefern, bei welchen natürlich Reminiscenzen der von ihm gesehenen Bilder eine wichtige Rolle spielen mufsten. Uebereinstimmung mit noch vorhandenen oder durch Ueberlieferung uns bekannten Kunstwerken entscheidet also gar Nichts, denn Philostratos kannte deren mehr wie wir, und konnte sie also für seinen Zweck benutzen. Ebensowenig kann es entscheiden, wenn manche seiner Beschreibungen sich ohne Schwicrigkeiten als Bilder herstellen lassen, so lange der Zweifel nicht beseitigt ist, dafs er mitunter Dinge, die unmöglich so auf einem Gemälde dargestellt sein konnten, als auf seinem Original vorhanden angiebt. Denn hier ist sorgfältig zu unterscheiden zwischen dem, was er in seiner rhetorischen Weise hineinlegt und herausdeutet, und dem, was er als wirklich gemalt bezeichnet, und dies scheint mir noch nicht völlig festgestellt.

92) Böttiger (arch. Mus. p. 50. Amalth. I p. 348) und Welcker (z. Philostr. p. 296) haben die Vermuthung geäufsert, dafs vielleicht ein von Plinius (XXXV, 10, 36, 99: *pinxit Liberum patrem et Ariadnen*) erwähntes Gemälde des Aristeides denselben Gegenstand dargestellt habe. R. Rochette dagegen (choix de peint. p. 45 f.) glaubt, es habe die Hochzeit des Dionysos und der Ariadne und zwar in ziemlich freier Weise dargestellt, weil Aristeides unter den

Reminiscenzen dieser Vorstellungen finden sich ohne Zweifel noch in den erhaltenen Wandgemälden, auf dafs auf keinem derselben Theseus und das Schiff noch sichtbar sind. Das einfachste scheint ein im Jahr 1842 in Pompeji entdecktes zu sein, welches Avellino so beschreibt: „*il dipinto di un Bacco nudo e coronato di edera che guarda una figura seminuda (Arianna) che dorme giacente a terra*" (Bull. Napol. I p. 67). Reicher ist die Vorstellung eines Herculanischen Gemäldes[93]. Ariadne ruht auf einem Teppich schlafend, den rechten Arm über den Kopf geschlagen, den linken nachlässig ausgestreckt; zwischen den Zweigen eines Baums ist ein Tuch als Schutzdach ausgebreitet. Pan hat sich ihr genähert und das Gewand das sie verhüllte, ergriffen, so dafs ihr Oberleib entblöfst ist. Hinter ihm kommt der jugendliche Dionysos herbei, das lockige Haupt mit Weinlaub bekränzt, mit Kothurnen und einer Chlamys bekleidet, welche über dem linken Arm hängend, den ganzen Körper frei läfst. Die vorgestreckte Linke drückt das Staunen aus über die Schönheit der Schlafenden, auf welche er seine Blicke richtet; den rechten Arm stützt er auf die Schulter des Silenos, der in der Rechten einen Thyrsos trägt und die Linke ebenfalls staunend erhebt. Zur Linken des Dionysos ist Eros geschäftig, welcher mit der Linken auf Ariadne hinweist und mit der Rechten, die er an seine Hüfte legt, ihn antreibt, sich ihr zu nähern. Im Hintergrunde sieht man das Gefolge des Dionysos den Felsen herabziehen, voran eine Frau mit dem Korbe auf dem Kopfe; zuletzt einen Satyr, der die Doppelflöte bläst. In der Nähe der Ariadne gewahrt man noch einen Jüng-

Pornographen genannt wird. Allein die Sache ist sehr unsicher, denn erstens nennen Plinius (XXXV, 4, 8) und Polybius (XL, 7 bei Strabo VIII p. 381), wo sie von demselben Gemälde reden, nur den *Liber pater*, *Διόνυσον* als Gegenstand, so dafs man also nur an eine Figur zu denken, und an der andern Stelle zwei Gemälde anzunehmen geneigt sein kann; und dann ist auch nicht einmal die Lesart sicher; statt *Ariadnen* hat der vet. Dalech. *Autonoen* und der cod. Bamberg. *Artamenen*.

93) Pitt. d'Erc. II, 16. Ein anderes, angeblich Pompejanisches, Gemälde (Mus. Borb. XIII, 7) stimmt damit so genau überein, dafs R. Rochette (choix de peint. p. 48) die Vermuthung ausspricht, es sei mit dem ersteren identisch.

ling, der über ein Felsstück weg, an das er sich mit beiden Händen klammert, aufmerksam auf Ariadne hinschaut.

Anders ist dieser Gegenstand auf einem im Jahr 1833 in Pompeji gefundenen Gemälde behandelt[94]). Zwar Ariadne ist im Vordergrund in derselben Stellung schlummernd dargestellt, aber ihr Haupt ruht auf dem Schoofse einer sitzenden Figur mit grofsen Flügeln, welche mit einem reichen Gewande und Stiefeln bekleidet ist, das Haupt mit Myrten, wie es scheint, bekränzt, und in den Händen eine Schale und einen Zweig hält. Auch ist es hier Eros, welcher das Gewand von ihrem Oberkörper entfernt, und mit der Rechten Dionysos herbeiwinkt. Dieser jugendlich, bekränzt, mit Kothurnen und purpurner Chlamys bekleidet, welche fast den ganzen Körper entblöfst läfst, steht wie von Erstaunen gefesselt still, indem er sich auf den Thyrsos stützt, und sieht entzückt auf die Schlafende. Eine Mainade, bekränzt und mit dem Thyrsos in der Hand, fafst mit der Linken seine Rechte, und schreitet, indem sie ihn ermunternd ansieht, vorwärts, eine andere sieht über seine Schulter weg neugierig auf Ariadne hin. Links ist ein Fichtenbekränzter Satyr mit einem Fell als Schurz um den Leib[95]) in vorgebückter Stellung eifrig bemüht, den mit einem Purpurgewand bekleideten Silenos auf die Felsklippe hinaufzuziehen, dessen Arm er mit beiden Armen gefafst hat, indem dieser auf seinen Stab sich stützend mit grofser Anstrengung hinanzuklimmen sucht[96]); im Hintergrunde sieht man noch andere Theilnehmer des Thiasos in lebhafter Bewegung. Das Landschaftliche ist nicht ganz so einfach, wie gewöhnlich behandelt, man erblickt an dem Felsenufer

---

94) Mus. Borb. XIII, 6. R. Rochette choix de peint. 3. Zahn II, 60 (und 51, wo die Gruppe der Ariadne in der Originalgröfse abgebildet ist). Müller Denkm. a. K. II, 36, 420. vgl. Bull. 1835 p. 39.

95) S. Mus. Borb. III, 4; M. J. d. J. III, 31; Mus. Pio Cl. IV, 21; d'Agincourt frgm. de sc. 5; Gall. di Fir. V, 16, 5; Ficoroni de larvis scen. 13. vgl. R. Rochette M. J. p. 140 f.

96) Dieselbe Gruppe findet sich auf einem andern Pompejanischen Gemälde, das übrigens ganz zerstört ist und gewifs denselben Gegenstand vorstellte, Schulz Ann. X p. 161 f. Eine ähnliche auf zwei Vasenbildern ist von R. Rochette nachgewiesen (choix de peint. p. 36 f.).

eine Art von Gebäude, aus dessen Oeffnung ein Baum hervorragt, und im Hintergrunde das Meer.

Am meisten fällt hier die Figur auf, in deren Schoofse Ariadne ruht, und man erinnert sich sogleich der fast ganz gleichen Gruppe, welche sich auf einem viel besprochenen Wandgemälde findet[97]. Dafs es eine Personification des Schlafes sei, läfst sich kaum bezweifeln, die ganze Situation[98], so wie die Attribute, die Schale mit dem Zweig[99], die Flügel sprechen dafür. Allein die Figur scheint weiblich zu sein. Die rauhe Bekleidung, die Stiefel, der Blumenkranz[100], welche R. Rochette anführt, beweisen es freilich nicht, da sie eben so gut z. B. dem Dionysos zukommen, aber doch ist der gesammte Eindruck mehr der einer weiblichen. Das erschwert die Deutung, denn Hypnos konnte nach einem fast stets befolgten Gesetze der alten Kunst nur männlich dargestellt werden[101]. R. Rochette er-

---

97) R. Rochette M. J. 9. Mus. Borb. IV, 2. Zahn I, 13. neuentd. Wandgem. 38. Gell Pompeiana II, 83. Müller Denkm. a. K. I, 73, 424. Eine Uebersicht der verschiedenen Erklärungen gab Kellermann Bull. 1832 p. 186 ff. Vgl. noch Ponticelli, illustr. di una parete Pompeiana. Neap. 1833. 4. Sanchez il gran musaico Pompeiano p. 101 ff. Welcker Nouv. Ann. II p. 371.

98) Vgl. oben IV p. 53 f.

99) Virg. Aen. V, 850 ff.:

Ecce deus ramum Lethaeo rore madentem
Vique soporatum Stygia super utraque quassat
Tempora, cunctantique natantia lumina solvit.

Ueberhaupt dachte man sich den Schlaf als eine Feuchtigkeit, welche in die Augen geträufelt wurde, (vgl. Fronto de feriis Alsiensib. p. 213 ed. Rom.) daher so oft Beiwörter, wie *ὑγρός*, *irriguus* und ähnl. s. Burmann z. Valer. Fl. IV, 16. Ausll. z. Sil. Ital. X, 355.

100) Dieser ist in Uebereinstimmung mit R. Rochettes Bericht (choix de peint. p. 56) auf der Abbildung bei Zahn deutlich zu sehen.

101) Vgl. Welcker z. Philostr. p. 223. Panofka (Hyperb. Röm. Stud. p. 246) behauptet freilich die Alten hätten hiebei keineswegs eine philologische Aengstlichkeit bewiesen, allein die Beispiele sind sehr selten, wo eine solche Abweichung vorkommt. Er beruft sich auf ein Gemälde in der Arkadischen Stadt Kromeus, wo der Hunger (*Λιμός*) unter der Gestalt einer Frau abgebildet war (Athen. X p. 452 B. Polyaen. II, 15), allein *λιμὸς* kommt auch oft als Femininum vor, und namentlich bei den Doriern (Lobeck z. Phryn. p. 188). Ferner auf eine Gemme (Visconti Atti dell' acad. Rom. IV p. 303 Taf. 4, Gerhard ant. Bildw. 316, 8) wo neben einer Aphrodite oder Spes ΓΑΜΟΣ beigeschrieben ist. Aber es ist sehr zwei-

klärt deshalb diese Figur für Pasithea (choix de peint. p. 54 ff.), welche schon Zoega als Schlummergöttin vermuthet hatte (Bassir. II p. 207). Allein Pasithea, welche bei Homeros [102]) als eine der Chariten und Geliebte des Schlafgotts erscheint, finden wir bei Späteren wohl als seine Gemahlin angeführt (Catull. LXIII, 43. Anth. Pal. IX, 517, 6), aber dadurch wird sie noch nicht zur Göttin des Schlafes und nirgends als solche erwähnt [103]). Wenn man erwägt, daſs der Schlaf vorzugsweise das Beiwort *μαλακός*, *mollis* erhält [104]), so dürfte es nicht unwahrscheinlich sein, daſs man ihn mit so weichen, zarten Formen bildete, daſs diese auf der Grenze der beiden Geschlechter zu stehen scheinen. Dasselbe findet auch auf die Reliefs Anwendung, wo der Schlafgott in einer Weise erscheint, daſs man ihm weibliche Bildung zusprechen möchte [105]).

R. Rochette glaubt (choix de peint. p. 57) der Mainade, welche Dionysos der Ariadne entgegenführt, den Namen Psalakanthe beilegen zu dürfen. Nach Ptolemaios Hephaistion (V p. 26) war es eine Nymphe von Ikaria [106]), welche dem Dionysos beistand

felhaft, ob diese Inschrift Aphrodite als Hochzeitgöttin bezeichnen solle, wie auch Gerhard (auserl. Vasenb. I p. 81. Prodr. p. 260) annimmt, oder den Steinschneider, wie R. Rochette (lettre à Mr. Schorn p. 138 f.) meint, oder auch den Besitzer. Gamos galt übrigens den Griechen als Gott, wie die Worte des Philoxenos beweisen (bei Athen. I p. 6 A): *Γάμε θεῶν λαμπρότατε*, vgl. Anaxandrides (b. Athen. VI p. 242 D. Meineke frr. com. gr. III p. 177): *ἂν μὲν γὰρ ᾖ τις εὐπρεπής, ἱερὸν γάμον καλεῖτε.* Daſs die Inschrift ΟΙΣΤΡΟΣ auf einer berühmten Vase (Millin tomb. de Canose 7) zu der Fackeltragenden Frau auf dem Schlangenwagen gehöre, ist nach R. Rochettes (M. J. p. 63 f.) Versicherung ein Irrthum; die Gestalt des Oistros ist hier, wie auch R. Rochette a. a. O. bereits andeutete, nicht weiblich sondern männlich. So bleibt nur noch das auffallende Beispiel eines Attischen Vasenbildes (Stackelberg Gräb. d. Hell. 17. Él. céram. I, 97) übrig, wo ΧΡΥΣΟΣ einer weiblichen Figur beigeschrieben ist.

102) Hom. Il. XIV, 267 ff., welchem auch Nonnos folgt (XXXI, 121 ff. 130 f. 184 ff. XXXIII, 37 ff. XLVII, 278 ff.), vgl. auch Paus. IX, 35, 11.

103) Aehnlich äuſsert sich auch Brunn Berl. Jbb. 1845 II p. 125 ff.

104) Daher sprüchwörtlich *μαλακώτερος ὕπνου* Theocr. V, 51. XV, 25. Antipat. epigr. 32, 3 [Anth. Pal. IX, 567, 3]. Clem. Alex. paed. II, 9 und: *somno mollior herba* Virg. ecl. VII, 47.

105) Vgl. oben IV p. 53 f.

106) Ohne Noth will R. Rochette *ἐν Δίᾳ τῇ νήσῳ* lesen statt *ἐν Ἰκαρίᾳ τῇ νήσῳ.*

die Gunst der Ariadne zu gewinnen, unter der Bedingung selbst seiner Liebe zu geniefsen. Da sie erzürnt, weil er ihr nicht Wort hielt, der Ariadne nachstellte, verwandelte er sie in die Pflanze gleiches Namens[107]. Ich glaube nicht, dafs man eine so specielle Sage, und wie schon die Verwandlung, die eigentliche Spitze derselben, zeigt, offenbar späten Ursprungs, so anwenden darf, da sie gewifs nicht allgemeine Geltung erlangt hat. Auch gewinnt die Deutung des Kunstwerks nicht dadurch, die Situation ist an sich völlig klar.

Hieher gehört auch die Vorstellung eines freilich nicht völlig erhaltenen Mosaiks[108], das aber der Hauptsache nach deutlich ist. Ein bekränzter Satyr entfernt das verhüllende Gewand der im tiefen Schlafe liegenden Ariadne; zu ihren Füfsen steht Dionysos, in der Linken den Thyrsos, das Haupt bekränzt und mit einem Nimbus umgeben, in Anschauen verloren, neben ihm ein jugendlicher, bekränzter Satyr, mit einem Fell um die Hüften, der erstaunt die Rechte erhebt. Der Gott winkt ihm mit der herabhängenden Linken zurückzubleiben.

Denselben Gegenstand finden wir nun auf Werken der Sculptur häufig dargestellt und namentlich sind es die Sarcophagreliefs[109], welche die schlafende vom Dionysos aufgefundene Ariadne

107) Ptolemaios erzählt die Sage bei Gelegenheit eines Verses des Komiker Eubulos:

καὶ Προκλέους ἵπποι χλωρὰν ψαλάκανθαν ἔδαρψαν

dessen Urheber Kallimachos, wie er sagt, nicht gewufst habe. Daraus erklärt sich Hesych. s. v. *ψαλακάνθα· τοῦτο ἀδέσποτον δοκεῖ τισὶν εἶναι.* Nach Meinekes wahrscheinlicher Vermuthung (frgmm. com. gr. III p. 219) beziehen sich die Worte des Suidas: *Πτολεμαῖος Κυθήριος, ἐποποιός· οὗτος ἔγραψε περὶ ψαλακάνθης* u. s. w. auf die Stelle des Ptolemaios Hephaistion und die Notiz über Ptolemaios aus Kythere ist ausgefallen. Uebrigens findet sich bei Athenaios, den man citirt, nichts von der Psalakanthe.

108) Schmidt, recueil d'antiquités de la Suisse, I, 4, wo p. 22 ein anderes Mosaikbild bei Caylus rec. d'ant. II p. 399 angeführt ist.

109) Die wichtigsten derselben sind folgende:

A. Sarcophag im Vatican, ehemals in Orta, Fontanini de antt. Hortae III p. 8. Mus. Pio Cl. V, 8. Millin gal. myth. 63, 241. vgl. Zoega in Welckers Zeitschr. p. 413 ff. Beschrbg. Roms II, 2 p. 137 ff.

B. Sarcophag im Vatican. Gerhard ant. Bildw. 110, 2. Beschrbg. Roms II 2 p. 262 f.

umgeben vom Bakchischen Thiasos und nicht selten in Verbindung mit Opfern und Cultusgebräuchen vorstellen[110]. Ariadne ist durchgehends in derselben Weise und zwar so, wie wir sie in den eben betrachteten Gemälden sehen, schlafend dargestellt, den rechten Arm über das Haupt geschlagen, den Oberleib entblöfst; nur einmal ist sie auf der Seite liegend vorgestellt, so dafs sie dem Beschauer den Rücken zuwendet in einer auch sonst nicht selten angewandten Stellung (*J*)[111]. Auch hier ist Hypnos gegenwärtig in seiner gewöhnlichen Gestalt (*AG*)[112]. Entweder Pan (*BJ?*) oder ein Satyr (*GH*) oder Eros (*E*), oder auch beide (*AD*) sind beschäftigt, das Gewand zu entfernen. Dionysos, der entweder mit einem Gewande, das den unteren Theil des Körpers verhüllt (*ABCDEGH*)[113], oder mit einer Nebris (*J*) bekleidet ist, stützt sich stets auf einen sehr jungen, oft

---

C. Sarcophag ehemals in Bordeaux, jetzt im Louvre. Millin voy. dans le midi 77. Clarac mus. de sc. 127.
D. Sarcophag im Louvre. Clarac mus. de sc. 132.
E. Sarcophag in Bolsena. Gerhard ant. Bildw. 112, 3.
F. Sarcophag im palazzo Giustiniani. Gall. Giust. II, 84.
G. Mon. Matt. III, 7, 1.
H. Mon. Matt. III, 7, 2.
J. Sarcophag in der villa di Francia in Rom. M. J. 4, J. III, 18, 1.
Noch einige andere im Casino Rospiglioso und Pallast Colonna führt Zoega Bass. II p. 206 an, und eins in Neapel R. Rochette choix de peint. p. 51. Uebrigens ist *F* bis zur Unkenntlichkeit in der Abbildung entstellt, und auch *GH* sind bestimmt ungenau gezeichnet. Dafs *H* den rasenden Lykurgos auf der andern Seite vorstelle ist schon von Welcker (Aesch. Tril. p. 327) bemerkt worden; doch scheint es mir nicht sicher, dafs diese Vorstellung ein später angeflicktes Stück sei. In der Mitte sind ein Satyr der die Syrinx bläst, ein anderer, welcher tanzt, und eine die Cymbeln schlagende Mainade als Repräsentanten des Bakchischen Thiasos dargestellt. Sie trennen die beiden Vorstellungen an den Seiten, denen sie gewissermafsen beiden angehören, die Auffindung der Ariadne und die Raserei des Lykurgos. Beide bilden eine Gruppe von vier Figuren, welche einander sehr wohl entsprechen.

110) Opfer vor einem alterthümlichen Idol, das Gerhard (Etr. Spiegel I p. 70) für das des Sabazios hält, finden sich *AB*, eine davon verschiedene Cultushandlung *J*.

111) S. Pitt. d'Erc. V, 32. 33. 34. 35. Zoega Bassir. 77. Rhein. Jbb. I, 1.

112) Vgl. oben IV p. 54.

113) Es kann nur ein Versehen der Abbildung sein, wenn in *H* Dionysos für eine weibliche genommen worden ist.

fast knabenhaft gebildeten Satyr[114]), nur darin zeigt sich eine Verschiedenheit, dafs er entweder im Begriff ist, den Wagen zu verlassen (*BCDEG*), bald ruhig ihr gegenübersteht. Aufserdem pflegt ein zahlreiches Gefolge zugegen zu sein, auf dessen nähere Analyse ich hier verzichte[115]).

Ganz ähnlich mufs die Darstellung eines schönen in Athen gefundenen Terracottareliefs bei Bröndsted (voy. et rech. II p. 276, Müller Denkm. a. K. II, 36, 421) gewesen sein, von welchem leider nur ein Bruchstück erhalten ist. Es zeigt uns die Figur des Dionysos, welcher sich mit der Linken auf einen Satyr stützt, der leidenschaftlich zu ihm emporblickt und ihn zum Fortgehen antreibt, daneben sehen wir Eros mit der Fackel (wie *A*). Aufserdem ist unterwärts noch eine kleine, zarte Hand sichtbar, wohl die eines zweiten Eros, welche ein Gewand gefafst hat, ohne Zweifel das der Ariadne[116]). Endlich sehen wir auch auf Gemmen dieselbe Gruppe, mit unwesentlichen Modificationen, wie es die Natur dieser kleinen Kunstwerke verlangt, wiederholt[117]).

Schon dieses mufste auf die Vermuthung führen, dafs allen diesen im Wesentlichen so übereinstimmenden Vorstellungen ein berühmtes Kunstwerk zu Grunde liege. Diese Vermuthung wird nun durch eine Münze von Perinthos bestätigt, auf welcher

---

114) Man pflegt ihn Ampelos zu benennen s. Zoega Bassir. I p. 28 ff. Creuzer zur Gemmenkunde p. 125 ff. Symbolik IV p. 189 ff.

115) Einfacher und in mancher Hinsicht abweichend sind zwei Reliefs. Auf dem einen (Mus. Pio Cl. II t. B, 5) ist Ariadne in gewohnter Weise schlafend dargestellt, Eros enthüllt sie, ihr zu Häupten steht eine Mainade, welche die Kymbalen zusammenschlägt (ebenso *C*), zu ihren Füfsen Dionysos allein, den rechten Arm über den Kopf gelehnt, mit der Linken den Thyrsos aufstützend. Auf dem andern (Lasinio sculture del campo santo di Pisa 118) liegt Ariadne schlafend unter zwei Bäumen, Dionysos steht ganz nackt zu ihren Füfsen und streckt den Thyrsos über sie aus, neben ihm ist Eros. Aehnlich ist die Vorstellung eines Reliefs in Elfenbein, wo Eros über der schlafenden Psyche den Thyrsos hält (Buonarrotti med. p. 382).

116) Die ganz ähnliche Gruppe des Dionysos und des Satyr, nur dafs dieser eine gesenkte Fackel trägt, kommt auch auf andern Terracotten vor, s. d'Agincourt frgms. de sculpt. 5. 7, 2. Gerhard ant. Bildw. 88, 7. Ebenso die Gemme Gall. di Fir. V, 16, 5.

117) Mus. Worsl. 20, 1. Müller Denkm. a. K. II, 35, 419; mus. Flor. I, 92, 1; 93, 3. Gall. di Fir. V, 9, 3; 34, 5.

Ariadne schlafend und daneben Dionysos auf den Satyr gestützt sie betrachtend dargestellt ist, ihm zur Rechten Silenos mit dem springenden Pan, neben dem Kopfe der Ariadne noch ein Satyr[118]). Wenn man die zahlreichen Beispiele erwägt, wo auf Münzen berühmte Werke der Sculptur abgebildet sind[119]), so wird man es nicht bezweifeln, dass auch hier eine Statuengruppe abgebildet ist, um so weniger, da wir noch bedeutende Statuen besitzen, welche derselben ganz entsprechen, und dem Original dieser Gruppe nachgebildet sind.

Vor allen ist es eine berühmte Statue des Vaticanischen Museums[120]), welche durch diese Münze ihre sichere Deutung erhalten hat. Sie stellt eine schlummernde Frau dar, und ist besonders durch die meisterhafte Behandlung des Gewandes ausgezeichnet. Nachdem man die frühere Benennung Kleopatra — wegen eines Armbandes in Form einer Schlange[121]) — als unpassend anerkannt, und Winckelmann die allgemeinere Bezeichnung einer schlafenden Nymphe vorgeschlagen hatte[122]), erkannte Visconti[123]) in ihr die schlafende Ariadne, eine Erklärung, welche allgemeinen Beifall fand[124]). Zwar hat später Gerhard (Beschrbg. Roms II, 2 p. 175) die Winckelmannsche Deutung ver-

118) Die Münze ist beschrieben von Eckhel D. N. II p. 40. Mionnet Descr. I p. 412 n. 324, und abgebildet nach einem Gothaischen Exemplar bei Jacobs verm. Schr. IV. Taf. 1, womit aber die Berichtigungen nach einem Pariser Exemplar von Uhden ebend. p. 436 ff. und R. Rochette choix de peint. p. 49 zu vergleichen sind, s. Müller Denkm. a. K. II, 35, 417.

119) S. vor allen die lehrreiche Zusammenstellung bei R. Rochette coniectures archéol. sur le groupe antique dont faisoit partie le torse du Belvedère p. 10 ff. (mém. de numism. p. 126 ff.)

120) Mus. Pio Cl. II, 44. Mus. Nap. II, 8. Böttiger arch. Mus. 2. Clarac mus. de sc. 689, 1622. Müller Denkm. a. K. II, 35, 418. Zwei Wiederholungen derselben werden von Winckelmann angeführt, in der Villa Medici und in Aranjuez, s. Werke VI, 1 p. 222. VII p. 217 f.; eine im Pallast des Herzogs von Medina Celi in Madrid erwähnt Tychsen (Bibl. f. alte Litt. u. Kunst I p. 96).

121) Vgl. Böttiger arch. Mus. p. 29 ff.

122) Winckelmann a. a. O. Quatremère de Quincy lettres à Mr. Canova p. 122. Heyne, Vorlesungen p. 331 ff.

123) Visconti Mus. Pio Cl. II p. 280 ff. (Mail. Ausg.).

124) Böttiger arch. Mus. p. 33 ff. Beck, Archäol. p. 222. Meyer Kunstgesch. III p. 82.

theidigt, und R. Rochette (Mon. inéd. p. 25 ff.) die Statue für eine schlafende Thetis erklärt, allein beiden war entgangen, dafs Jacobs (verm. Schr. IV p. 407 ff.) Viscontis Erklärung unzweifelhaft gemacht hatte, indem die Ariadne jener Münze der Vaticanischen Statue auf das genaueste in allen Einzelnheiten entspricht[125]). Daher denn auch R. Rochette (coniect. archéol. p. 39. choix de peint. p. 31, 49) derselben beigetreten ist[126]).

Auch von der Gruppe des Dionysos und des Satyrs haben sich noch mehrere Nachbildungen in Statuen erhalten[127]). Von diesen ist eine in Megaris gefundene besonders deshalb sehr merkwürdig, weil auf dem Sockel in Relief die Figur der schlafenden Ariadne angebracht ist, gleichsam um damit die Bedeutung dieser aus der umfangreicheren Gruppe herausgenommenen Figuren anzudeuten[128]).

Die sinnlich reizenden, zum Theil muthwilligen[129]), auf der andern Seite aber auch sentimentalen Motive, wie sie in diesen

---

125) Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs auf diese Vorstellung sich die Epigramme Anall. III p. 215, 304

Εἰς ἄγαλμα Ἀριάδνης.
Οὐ βρότος ὁ γλύπτας· οἵαν δέ σε Βάκχος ἐραστὰς
εἶδεν ὑπὲρ πέτρας ἔξεσε κεκλιμέναν.

und III p. 216, 304

Εἰς τὸ αὐτό.
Ξεῖνοι, λαΐνεας μὴ ψαύετε τᾶς Ἀριάδνας
μὴ καὶ ἀναθρώσκῃ Θησέα διζομένη

beziehen. Und von Propert. I, 3, 1 ff. vermuthet dasselbe Hertzberg (quaestt. p. 71).

126) Vgl. Welcker Rhein. Mus. III p. 350 f. akad. Kunstmus. p. 69 f. Keil Jen. Littztg. 1846 n. 76, p. 102. Creuzer zur Archäol. I p. 124 f.

127) Mus. Pio Cl. I, 42. Cavalleriis I, 74. Vgl. die Reliefs bei Gerhard ant. Bildw. 113, 1; Lasinio scult. del campo santo 60. Die Bronzestatue in Parma (M. d. J. III, 16, 1. Müller Denkm. a. K. III, 32, 367) gehörte zu einer ähnlichen Gruppe.

128) Hughes travels I p. 244. Welcker z. Philostr. p. 297. Müller Gött. gel. Anz. 1829 St. 54. 55. p. 537 f. Uebrigens erklärt Gerhard (Beschrbg. Roms I p. 318) eine solche Statuengruppe für unvereinbar mit den Gesetzen der alten Plastik.

129) Ich habe besonders die Enthüllung durch Pan und Eros im Sinn; aber ich bin weit entfernt diesem Motiv oder gar der gesammten Darstellung einen unsittlichen und unzüchtigen Charakter zuzuschreiben, wie R. Rochette, der in einem fast krankhaften Eifer, den unzüchtigen Charakter der alten Kunst nachzuweisen, so weit geht nicht zu begreifen, wie Welcker dem Gemälde bei Phi-

Kunstwerken hervortreten, geben das Recht, die Entstehung derselben einer spätern Zeit, wohl nicht vor Alexander, zuzuschreiben. In der alten Cultuslegende, welche allen zum Grunde liegt, waren sie gewiſs nicht vorhanden, und erst die spätere Poesie bildete die Ariadne zu einem Typus der verlassenen Geliebten aus, welche nachher Götterhuld tröstet und beseligt. Dahin weisen noch mehrere Motive, wie der Katasterismos des Kranzes der Ariadne, die Einflechtung der Psalakanthe, des Glaukos [130]) u. a., welche uns aus der Masse von Bakchischen Gedichten erhalten sind, welche so wie die gesammte erotische Poesie, diesen Gegenstand mit besonderer Vorliebe mannigfach und üppig ausgebildet haben. Es ist kein Wunder, daſs die bildende Kunst sich dieses dankbaren Stoffes bemächtigte, und nachdem einige bedeutende Darstellungen desselben entstanden waren, können wir uns leicht erklären, daſs grade in Wandgemälden und Sarcophagreliefs dieselben häufig nachgebildet wurden. Für die letzteren war dieser Gegenstand, wie alle Bakchischen, schon deshalb angemessen, weil man darin eine vorbildliche Darstellung des seligen Lebens der Geweihten erblickte, besonders aber weil, wie schon Böttiger (arch. Mus. p. 35) bemerkte, die schlummernde vom Gott erweckte Ariadne ein liebliches Bild des Todes gab [131]). Bei den Wandgemälden aber

---

lostratos die Bezeichnung *pudicus* geben könne, da ja Dionysos als Liebestrunken geschildert werde (choix de peint. p. 57)! Also deshalb muſs das Bild unzüchtig und obscön gewesen sein? Jene oben n. 111 erwähnte wirklich obscöne Vorstellung — wenn es in der That sich so damit verhält, was nach Brunn's Mittheilung (Berl. Jbb. 1845 II p. 139 [rev. arch. III p. 205]), welche Letronnes (rev. arch. II p. 768) Vermuthung bestätigt, sehr problematisch wird — steht ganz isolirt unter den übrigen sehr zahlreichen da. Selbst auf die Gefahr zu den *certains critiques* gezählt zu werden, *„qui affectent de croire, plutôt encore qu'ils ne croient, sans doute, à l'innocence de l'art antique"* (p. 52), muſs ich Einsprache erheben gegen eine Betrachtungsweise, welche das Studium der alten Kunst vergiftet. Wenn man sie allenfalls bei Tholuck begreifen kann, so ist sie völlig unerklärlich bei einem Manne, der lange und gründlich sich mit der alten Kunst beschäftigt hat, und vor allen den belebenden und erfrischenden Hauch ihrer reinen und edlen Sittlichkeit empfinden müſste.

130) Athen. VII p. 296 A, B.

131) Dazu stimmt, daſs auf dem Vaticanischen Sarcophag (Mus. Pio Cl. V, 8) das Gesicht der Ariadne als Portrait behandelt ist,

tritt überhaupt eine Vorliebe für die Gegenstände, welche eine sinnlich reizende und zugleich sentimental erotische Behandlung gestatteten, deutlich genug hervor.

Es ist also ganz begreiflich, dafs diese Auffassungsweise den Vasenbildern fremd geblieben ist. Diese stellen vielmehr die Vereinigung des Dionysos und der Ariadne in derselben Weise vor [132]), wie in zahlreichen Beispielen die Liebesabentheuer anderer Götter und Heroen, als eine Verfolgung der fliehenden Jungfrau [133]), entweder ganz einfach auf Dionysos und Ariadne beschränkt [134]), oder im Beisein von Aphrodite und Eros [135]), zu denen auch noch ein Flötenblasender Satyr sich gesellt [136]). Zu bemerken ist, dafs hiebei nie die so häufig sich zeigende Schaar flüchtender Schwestern und Gespielinnen erscheint, vielleicht weil Ariadne nicht aus dem väterlichen Hause entführt wird.

---

wie es sich auch sonst findet z. B. das der Alkestis auf dem Sarcophag bei Gerhard ant. Bildw. 28 (vgl. Hyperb. Röm. Stud. p. 155); des Hippolytos s. u.; des Endymion auf den Sarcophagen bei Gerhard ant. Bildw. 89 (vgl. Prodrom. p. 284); Braun ant. Marm. I, 8. des Achilleus und der Penthesileia auf den Sarcophagen Mus. Pio Cl. V, 21 (Beschrbg. Roms II, 2 p. 140); R. Rochette Mon. Inéd. 24; des Adonis Clarac mus. de sc. 116, 85; des Protesilaos und der Laodameia Mus. Pio Cl. V, 18; der Persephone mus. Capit. IV, 53; vgl. R. Rochette M. J. p. 103 f.

132) Vgl. R. Rochette choix de peint. p. 33 ff.

133) Vgl. II p. 29 ff. Wenn die Schriftsteller mitunter sich des Ausdrucks *ἁρπάζειν* bedienen (Paus. I, 20, 2. Athen. VII, 296 A. Schol. Hom. Od. XI, 321), so ist dies, wie Brunn (Berl. Jbb. 1845 II p. 136 [rev. arch. III p. 202 f.]) richtig bemerkt, zunächst darauf zu beziehen, dafs Dionysos Ariadne dem Theseus entführt. Brunn bezweifelt übrigens, dafs die Vasenbilder auf Ariadne zu deuten sind, und ganz sicher ist es allerdings nicht.

134) So bei Passeri pictt. vasc. 251, und Élite céram. I, 50 [cat. Durand 199], wo R. Rochettes Erklärung gewifs richtig ist.

135) D. de Luynes descr. 29.

136) Mus. Blac. 21. Es scheint mir aber unwürdig, wenn R. Rochette annimmt das auf einem Felsstein liegende Kissen deute an „*l'union qui va s'accomplir entre le dieu et l'héroine*", was Panofka (p. 63 f.) keineswegs gesagt hat. Die Stelle bei Clemens (protr. p. 10, 32 Sylb. 30 Pott.): *τὴν δὲ Ἀφροδίτην ἀνέγνωμεν οἷον ἀκόλαστόν τι θεραπαινίδιον παραθεῖναι φέρουσαν τῇ Ἑλένῃ τὸν δίφρον τοῦ μοιχοῦ κατὰ πρόσωπον, ὅπως αὐτὸν (αὐτὴν?) εἰς συνουσίαν ὑπαγάγηται*, gehört gar nicht dahin, da sie sich auf die bekannte Stelle in der Ilias (III, 424 ff.) bezieht.

X. Hippolytos und Phaidra.

Die Sagen von Hippolytos [1]) sind ursprünglich in Troizen einheimisch, wo derselbe in einem eigenthümlichen Cultus verehrt wurde [2]), welcher nahe Verwandtschaft mit dem des Virbius in Aricia hatte [3]), so dafs später beide identificirt wurden. Der hieratische Charakter trat aber ganz zurück, nachdem die Tragödie sich der Sage bemächtigt, und sie zu einem allgemeinen Bilde menschlicher Leidenschaft gestaltet hatte; Hippolytos war nichts als der keusche Jüngling [4]), der durch die sündliche Leidenschaft seiner Stiefmutter für ihn untergeht. Besonders war es der noch erhaltene Hippolytos des Euripides, durch den, wie Pausanias (I, 22, 1) sagt, die Liebe der Phaidra und die frevelhafte Dienstfertigkeit ihrer Amme auch den Barbaren bekannt geworden war. Sophokles in seiner Phaidra [5]) und Euripides selbst in seinem ersten Hippolytos [6]) hatten Phaidra dargestellt, wie sie von Leidenschaft hingerissen dem Hippolytos selbst ihre Liebe gesteht, der sie entrüstet abweist [7]).

1) Die Stellen sind gesammelt von Meziriac z. Ovid. Her. I p. 317 ff. Zoega Bassir. I p. 229 ff.

2) Vgl. Buttmann Mythol. II p. 145 ff., welcher ihn als Heilgott auffafst, und E. Most de Hippolyto Thesei filio. Marb. 1840, wo er als Sonnengott dargestellt wird.

3) Hartung Religion d. Römer II p. 211 ff. Klausen Aeneas II p. 1163 ff.

4) Die Volkssage vom keuschen Hippolytos als Grundlage der dichterischen Gestaltung ist behandelt von Welcker Rhein. Mus. I p. 581 ff. kl. Schr. II p. 472 ff.

5) Welcker Griech. Trag. p. 394 ff.

6) Welcker Griech. Trag. p. 736 ff. Hartung Euripides rest. I p. 41 ff.

7) Mit Unrecht hat Eckhel, wie schon oben IV p. 72 bemerkt wurde, danach einen geschnittenen Stein erklären wollen (choix de pierres grav. 33). Visconti (M. Pio Cl. II p. 200) hat auf einer Vase (Demster Etrur. reg. 62, 63. Passeri pictt. vasc. 58, 59. M. Pio Cl. II tav. B, 1. Inghirami mon. Etr. V, 9) Phaidra, die dem Hippolytos ihre Liebe erklärt, und diesen auf der Jagd befindlich erkannt. Die Vorstellung gehört zu den oben II p. 34 ff. besprochenen sehr häufigen, wo ein junger Mann ein Mädchen verfolgt, während ihre Gefährtinnen zu einem bejahrten Manne fliehen, deren allgemeine Bedeutung jetzt Niemand mehr verkennen

Darauf verläumdet sie den keuschen Jüngling bei seinem Vater Theseus, der ihr Glauben schenkt, und von Poseidon, welcher ihm drei Bitten zu gewähren versprochen hatte, den Tod des Sohnes verlangt. Ein Ungeheuer, das er aus dem Meer aufsteigen läſst, macht die Pferde des Hippolytos scheu, er stürzt vom Wagen und wird schrecklich zu Tode geschleift. Als aber die Botschaft seines Todes anlangt, erträgt auch Phaidra das Leben nicht mehr und erhängt sich; zu spät kommt jetzt die Unschuld des Jünglings an den Tag.

In dem erhaltenen Hippolytos ist der Charakter der Phaidra verschieden aufgefaſst. Aphrodite erzürnt, daſs Hippolytos der keuschen Artemis ergeben sie verachtet, erfüllt um ihn zu verderben das Herz der Phaidra mit Liebe für ihn. Diese unfähig dieselbe zu bekämpfen, zu edel um ihr nachzugeben, siecht vor Liebesweh dahin. Ihre Amme und Vertraute, da sie ihr vergeblich zuredet, den Widerstand gegen eine unbezwingliche Leidenschaft aufzugeben, wagt es auf eigene Gefahr dem Hippolytos die Liebe seiner Stiefmutter zu offenbaren und versucht es ihn für sie zu gewinnen. Als sie mit Entrüstung abgewiesen wird und Phaidra dies hört, verbannt sie die Unheilstifterin von ihrem Angesicht und tödtet sich selbst, aber unfähig den Gedanken zu ertragen, daſs sie und ihre Kinder mit Schmach bedeckt sein werden, hinterläſst sie die schriftliche verläumderische Anklage des Hippolytos. Theseus glaubt derselben und Hippolytos kommt dann auf die erzählte Weise um.

Diese Auffassung ist es, welche in späterer Zeit überhaupt als die gültige und namentlich auch in den Kunstwerken hervortritt, wie es die Haltung der Phaidra und die Rolle, welche die Amme spielt, bezeugen. Fünf Momente der Sage sind es, welche uns auf den Kunstwerken entgegentreten, die liebeskranke Phaidra, und als Gegenstück der jagende Hippolytos, dann die Amme, welche mit ihren Anträgen von Hippolytos zurückgewie-

---

wird, obwohl eine Benennung der Personen schwierig ist. Auch die Deutung eines Reliefs (Winckelmann M. J. 72. Mus. Chiaram. II, 20) auf Phaidra und Hippolytos ist von Welcker (akad. Kunstmus. p. 122 ff.) widerlegt und die sepulcrale Bedeutung desselben nachgewiesen, vgl. Le Bas mon. d'ant. fig. p. 142 f.

sen wird, der Tod desselben, und Phaidra welche zum Tode entschlossen ist. Diese verschiedenen Momente sind aber keineswegs mit gleicher Vorliebe behandelt worden, wie denn der Gegenstand überhaupt fast nur auf Sarcophagen und Wandgemälden vorkommt.

Die vier ersten Scenen sind vereinigt auf einem einzigen Monument. Dies ist der viel berühmte Sarcophag im Dom von Girgenti[8]), durch seine Gröfse, die, wenn auch mitunter zu sehr gelobte, doch unter den Werken dieser Gattung ausgezeichnete Ausführung, und die Behandlung des auf allen vier Seiten dargestellten Gegenstandes gleich merkwürdig. Die eine Queerseite[9]) zeigt die liebeskranke Phaidra unter ihren Dienerinnen, die vergeblich ihren Kummer zu lindern bemüht sind. Sie sitzt auf einem Sessel, unter welchem der Kalathos sichtbar ist[10]), und drückt in ihrer ganzen Haltung Schwäche und Leiden aus. Der feine Chiton ist nicht, wie gewöhnlich, unter der Brust gegürtet, sondern nur um die Hüften lose mit einem Band umschlungen, ein Mantel bedeckt die Beine; die Haare sind gelöst und das Haupt sinkt ermattet nach der linken Seite. Hier steht neben ihr die Amme, durch das Kopftuch[11]) wie die alten Gesichtszüge kenntlich, sie flüstert bekümmert der Herrin Trostworte ins Ohr, und lüftet ihr mit der Rechten den Schleier vom

---

8) Die früheren Abbildungen und Beschreibungen sind angeführt von Welcker z. Philostr. p. 419 f. Seitdem ist er noch abgebildet bei Politi, Ippolito e Fedra scultura nel sarcofago Agrigentino. Palermo 1837. 12 und in dessen Viaggiatore in Girgenti tav. 68—71; sowie bei Serra di Falco antich. d. Sicilia III, 45. Winckelmann (M. I. II p. 137) beschreibt nach einer Zeichnung im Besitze des General Walmoden einen Sarcophag, der früher in Rom gewesen sein soll. Seine Beschreibung stimmt so genau mit dem Sarcophag in Girgenti überein, dafs es kaum zu bezweifeln ist, dafs die Zeichnung nach diesem gemacht sei und jene Angabe auf einem Irrthum beruhe.

9) Vgl. Böttiger kl. Schr. II p. 359 f.

10) Ebenso bei den bekannten Darstellungen der Penelope, wo Thiersch also, wie man sieht, mit Unrecht behauptet, dafs die Anwesenheit des Arbeitskorbes die Deutung auf Phaidra ausschliefse (Epochen p. 430). Uebrigens zeigt jenes Terracotta-Relief eine gewisse Verwandtschaft in der Anordnung mit den ersten Figuren unserer Vorstellung.

11) Vgl. n. XIII, n. 12.

Haupt [12]), während sie mit der Linken schmeichelnd ihre Locken fasst. Auf der andern Seite steht neben Phaidra eine jüngere Dienerin, welche mit beiden Händen den ausgestreckten rechten Arm der Phaidra hält [13]) (den linken stützt sie auf ihren Sessel), und mit betrübter Miene zu ihren Gefährtinnen hinblickt, die voll Mitleid auf ihre Herrin sehen. Die zunächststehende hat eine eigenthümlich geformte Cithar [14]) in der Linken, deren Saiten sie mit der Rechten berührt; neben ihr und Phaidra grade gegenüber sitzt eine andere mit einem ähnlichen Instrument in der Linken, sie bewegt aber die Rechte gegen ihre Genossin, als ermahne sie dieselbe aufzuhören mit der Musik, die den Zweck der Aufheiterung augenscheinlich verfehle; neben ihrem Sessel gewahrt man einen kleinen Hund, wie er nicht selten in der Gynaikonitis auf Kunstwerken erscheint [15]). Zwischen diesen drei

---

12) Bei Euripides sagt Phaidra (v. 201 f.):

Βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις

und nachher (v. 243):

μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλήν.

13) Euripides v. 198 ff.

αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα.
λέλυμαι μελέων ξύνδεσμα, φίλαι·
λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.

vgl. unten die Reliefs n. 54 uud n. 59; so wie die Vorstellungen des Adonis Mus. Borb. IX, 37; Zahn II, 30, s. oben IV p. 48.

14) Sie ist sehr schmal und hat am untern Ende fast gar keine Ausbauchung; eine ähnliche findet sich bei Zoega Bass. 50. Clarac mus. de sc. 202, 179, auch hat Maffei (Dittico Quiriniano publicato e considerato p. 24) ein Relief bekannt gemacht, auf welchem eine Frau ein sehr ähnliches nur noch längeres Saiteninstrument hält.

15) Er gehört nicht etwa zu den Jagdhunden auf der andern Seite, sondern ist anders und so gebildet, wie wir auch sonst Hündchen im Frauenzimmer sehen, vergl. das Relief Clarac mus. de sc. 119, 47. R. Rochette M. J. 22, 2; die Vasenbilder Gerhard ant. Bildwerke 54; Élite céram. II, 23 A. Auf einem unteritalischen noch nicht edirten Vasenbilde der Jattaschen Sammlung (Bull. Nap. II p. 141) ist Bellerophon dargestellt als jugendlicher Ephebe mit der Chlamys, zwei Speere in der Linken, neben sich den Pegasos, wie er den Brief dem Iobates überreicht, der mit einem Mantel bekleidet, auf seinen Stab gestützt, ihn entgegennimmt. Auf der andern Seite sitzt eine reichbekleidete Frau, welche mit der Rechten ihren Schleier fasst und auf die Männer hinsieht, neben ihr steht eine Dienerin mit einem Fächer, auf sie zu läuft ein ähnliches kleines Hündchen. Ueber diese bei den Frauen beliebten *κυνίδια Μελιταῖα* vgl. Ausll. z. Lucian. merc. cond. 34. III p. 552.

Dienerinnen erscheinen die Köpfe zweier anderer, die voll Theilnahme auf die Herrin schauen, neben welcher noch zwei sichtbar werden, von denen eine den Kopf nachdenklich auf die Hand stützt, während die andere mehr neugierig sie zu fragen scheint. Die Dienerinnen haben meist die jungen Mädchen eigenthümliche Haartracht [16]). So giebt diese sehr schön componirte, an einzelnen Motiven, die aber alle die innigste Beziehung zum Ganzen haben, reiche Darstellung uns das ausdrucksvolle Bild einer ihren Leiden unterliegenden Frau, die für den Trost, wie die Erheiterung, welche die theilnehmend besorgten Dienerinnen ihr bringen, unzugänglich ist; und damit über die Natur ihrer Leiden kein Zweifel sei, steht neben ihrem Sessel Eros, der den gespannten Bogen gegen sie richtend einen Pfeil aus seinem Köcher nimmt. Es ist offenbar, wie die Hauptzüge dem Euripides entlehnt sind, aber man sieht auch hier wiederum, wie der verständige Künstler die vom Dichter gebotenen Motive in selbständiger Weise ausbildete. So ist Phaidra nicht in Gegenwart des Chors dargestellt, wie es die dramatische Handlung verlangt, sondern sie ist, was dort nur angedeutet wird [17]), in der Gynaikonitis unter ihren Dienerinnen vorgestellt; die forschende Neugier, die dort hauptsächlich hervortritt, ist hier nur in einem Nebenmotiv angedeutet. Sehr fein ist grade die Musik als ein Erheiterungsmittel gewählt und die Vergeblichkeit dieses Bemühens, die Wandelbarkeit des Sinnes der Phaidra [18]) in den Nebenpersonen sehr glücklich ausgedrückt.

Boissonade z. Herodian. epim. p. 82. Ast z. Theophr. ch. p. 179 f. Becker Charikl. I p. 381 f. Auch auf Grabmälern findet sich neben einer Frau nicht selten ihr Schoofshündchen vorgestellt, z. B. mus. Nap. IV, 29. Clarac mus. de sc. 147, 826; 180, 25; Campana due sepolcri Romani 10, Q; mus. di Mant. III, 32; Prideaux marm. Oxon. p. 126, vgl. Petron. sat. 71.

16) Vgl. Paus. X, 25, 4. So die Astragalenspielerin bei Ficoroni i tali ed istrom. lus. 1; die Tochter der Niobe, Fabroni 18.

17) Der Chor sagt (v. 128 ff.): ὅθεν μοι
πρώτα φάτις ἦλθε δεσποίνας,
τειρομέναν νοσερᾷ κοί-
τᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν οἴ-
κων.

18) Euripides v, 183 ff.
ταχὺ γὰρ σφάλλει κοὐδενὶ χαίρεις·
οὐδέ σ' ἀρέσκει τὸ παρόν, τὸ δ' ἀπὸν
φίλτερον ἡγεῖ.

Derselbe Gegenstand ist gewifs mit vollem Recht in dem Relief eines silbernen Discus aus Herculanum von Visconti (Mus. Pio Cl. II p. 203 f.) und Böttiger (kl. Schrr. II p. 361) erkannt worden, wo die Herculanischen Gelehrten (Bronzi d'Erc. I p. 257) den Tod der Kleopatra sahen [19]. Auf einem Sessel, unter dem der umgestürzte Kalathos bemerklich ist [20], sitzt eine Frau, deren Kummer und Leiden unverkennbar ist; das Gewand, dessen eine Spange gelöst ist, läfst die linke Brust und Schulter entblöfst, der linke Arm hängt schlaff herab, die Rechte ist erhoben. Den zurückgebogenen Kopf lehnt sie an den Busen einer hinter ihr stehenden Frau, welche sich über sie beugt und mit erhobener Rechten ihr Trost einzusprechen bemüht ist. Schon die Kopfbedeckung läfst in derselben die Amme vermuthen. Auf die Kniee der sitzenden Frau stützt sich Eros, der mit übereinandergeschlagenen Beinen vor ihr steht, und traurig das Köpfchen in die Hand stützt. Im Hintergrunde ist eine Dienerin sichtbar; das gelöste Haar, der entblöfste Busen, der gesenkte Blick des in die Hand gestützten Kopfes deutet ihre Trauer an. Hinter ihr steht auf einer Säule, auf deren Postament zwei Tauben sitzen [21], eine Bildsäule der Aphrodite mit einem Apfel [22]; auf der andern Seite sieht man einen hohen Sessel oder Tisch mit einem Teppich, endlich bezeichnet noch ein Vorhang vollständig das Frauengemach.

---

19) Viscontis Deutung ist auch von R. Rochette peint. ant. inéd. p. 401 gebilligt worden, während Wieseler (Rhein. Jahrbb. V. VI p. 359 f.), der auch Müllers Zweifel an der Aechtheit des Discus erwähnt, die Erklärung von der sterbenden Kleopatra festhält.

20) Man hat wahrzunehmen geglaubt, dafs er mit Feigen gefüllt sei, was Böttiger bewog, an eine mystische Festfeier zu denken, die Phaidra habe besuchen wollen. Ich bin überzeugt, dafs keine Feigen vorhanden sind, sondern vielmehr die „Wolle", die man auch sonst in den Körben bemerkt, auf Vasen Tischbein I, 10; Ann. XIII tav. K.; Stackelberg Gräb. d. Hell. 34; Mus. Greg. II, 75, 2 a; und Reliefs, Clarac mus. de sc. 119, 47. R. Rochette M. J. 22, 12.

21) Als Vögel der Aphrodite gehören sie dahin, aber als ein Lieblingsvogel junger Mädchen sind sie häufig in den Frauengemächern zu finden. Vgl. R. Rochette M. J. 49 A; Élite céram. II, 23 A; Neapels ant. Bildw. p. 274, 1414; Berlins ant. Bildw. 856.

22) Diese als die Urheberin des Unheils ist sehr passend gegenwärtig. Auch bei Euripides war ein Bild der Aphrodite auf der Bühne, s. o. 100. 115 f.

Wenn diese beiden Darstellungen offenbar den stillen, inneren Kampf der Phaidra ausdrücken, ehe sie ihre hoffnungslose Liebe ihrer Umgebung bekannt hat [23]), so scheint dagegen ein Sarcophagfragment (Clarac mus. de sc. 213, 229) einen spätern Moment darzustellen, wo Phaidra dem Zureden der Amme widerstrebt. Auf einem Sessel, dessen Lehne zwei Sphinxe bildet, sitzt Phaidra reich bekleidet und mit dem Schleier versehen, zwischen zwei jungen Mägden, neben ihr steht die Amme, wie gewöhnlich mit dem Kopftuch bekleidet, mit eifriger Geberde ihr zuredend, während Phaidra beide Arme abwehrend gegen sie ausstreckt und den Kopf wegwendet. Vor ihr steht auf ihre Kniee gestützt Eros, der nach der Bewegung der Rechten zu schliefsen, die Mahnungen der Amme unterstützt. Dann folgt noch eine weibliche Figur, deren Bedeutung nicht klar ist, weil hier das Relief abgebrochen ist, was um so mehr zu bedauern ist, weil diese Darstellung weder mit dem Sarcophag von Girgenti noch den später zu erwähnenden Reliefs ganz übereinstimmt.

Unsicher scheint mir dagegen die Deutung, welche man einigen Vasenbildern auf Phaidra und die Amme gegeben. Eins derselben stellt eine prachtvoll gekleidete Frau auf einem stattlichen Thron mit Fufsschemel sitzend vor, welche den Kopf neigt und mit der Linken ihren Schleier fafst, als wolle sie ihn herabziehen, das Gesicht drückt Angst und Trauer aus. Links steht abgewandt von ihr ein Myrtenbekränzter Eros mit einem Zweig, rechts eine Frau mit Stephane, langem Chiton und Peplos, die in der Linken eine Schale hält, mit der Rechten Rauchwerk auf ein neben dem Thron stehendes Thymiaterion streut. Millingen, der dies Vasenbild zuerst bekannt machte, erklärte es für ein Opfer an Aphrodite (peint. de vas. gr. 41) und ihm ist Böttiger (kl. Schrr. II p. 266) beigestimmt; Panofka (Neapels ant. Bildw. p. 353 f.) erkannte in der Sitzenden Kreusa, die den von Medeia gesandten Schleier herabzureifsen strebt; Jorio (gall.

---

[23]) Euripides v. 38 ff.:

ἐνταῦθα δὴ στένουσα κἀκπεπληγμένη
κέντροις ἔρωτος ἡ τάλαιν᾽ ἀπόλλυται
σιγῇ, ξύνοιδε δ᾽ οὔτις οἰκετῶν νόσον.

de' vasi p. 82) die von Hephaistos gefesselte Here, auch führte er Deutungen auf Penelope und Phaidra an, und die letztere ist von R. Rochette (peint. ant. p. 401) für die richtige erklärt worden [24]). Mir scheint dagegen sowohl die Kleidung der angeblichen Amme, als die deutliche Opferhandlung zu sprechen [25]). Ich würde Panofka beistimmen, wenn mir nicht für Kreusa die Haltung zu ruhig erschiene.

Auf einer andern Vase [26]) ist eine sitzende Frau vorgestellt beide Hände ausgestreckt, dicht vor ihr steht eine ganz in ihr Gewand eingehüllte Dienerin mit einer Haube, hinter dieser ein Mädchen, das im Gespräch die Hand ausstreckt [27]). Hier scheint es mir zu sehr an einer bestimmten Charakteristik zu fehlen, um mit Feuerbach (Vatican. Apollo p. 387) und R. Rochette (peint. ant. p. 400) Phaidra zu erkennen, und dasselbe scheint mir von einem Herculanischen Gemälde zu gelten (Pitt. d'Erc. V, 52), wo eine mit einem Kopftuch bekleidete Frau mit ermunternder Geberde einer jungen Frau zuredet, welche in einem Gewande, das fast den ganzen Busen und die linke Seite entblöfst läfst, in der Linken auf dem Schoofs ein Salbgefäfs oder einen Spiegel haltend, da sitzt und den Kopf von ihr abwendet. Auch hier hat man, wie es denn auch nahe liegt, an Phaidra gedacht, allein es ist keine Spur von dem Seelenleiden derselben zu entdecken; die junge Schöne scheint vielmehr nur scheinbar Widerwillen zu zeigen und dabei recht aufmerksam auf die Worte der Magd zu hören.

Das Gegenstück zu der liebessiechen Phaidra ist der rüstige, frische Jäger Hippolytos. Das Waidwerk, das er treibt, be-

---

[24]) Wie es scheint wird dieselbe jetzt auch von Panofka gebilligt (Terrac. p. 83).

[25]) Vgl. Stackelberg Gräber d. Hell. 35 (Panofka Bilder ant. Leb. 13, 10; 70; R. Rochette, ant. chrét. III, 9, 1 (vgl. p. 32); Inghirami Vasi fitt. 343; Gerhard Apul. Vasenb. 15.

[26]) d'Hancarville I, 26 [5]. Inghirami vasi fitt. 191.

[27]) Auch bei Tischbein III, 13 ist eine Dienerin vorgestellt, welche vor ihrer sitzenden Herrin steht und derselben eifrig zuredet; bestimmt an Phaidra zu denken ist auch hier kein Grund vorhanden.

zeichnet zugleich seine keusche, enthaltsame Lebensweise [28]), Artemis, die Vorsteherin der Jagd, Atalante, die Jägerin, sind keusche Jungfrauen. Auf einer der Hauptseiten des Agrigentiner Sarcophags sehen wir Hippolytos auf der Jagd, und zwar auf der Eberjagd, welche in der heroischen Sage, wie in den Werken der Kunst den wichtigsten Platz einnimmt [29]). Hippolytos ist stets dabei zu Pferde; man kann das als eine Einwirkung der Vorstellungen einer spätern Zeit betrachten [30]), wie denn bei den so häufigen Darstellungen einer grofsen Jagd auf Reliefs später Zeit die Jäger regelmäfsig beritten sind [31]); allein wenn man erwägt, dafs bei andern heroischen Jagden z. B. der Kalydonischen, der des Adonis, auch auf den spätern Sarcophagreliefs die Jäger fast immer zu Fufs erscheinen [32]), so wird es wahrscheinlich, dafs dies zu der eigenthümlichen Erscheinung des Hippolytos gehört, wie denn ja ebensowohl sein Name, als

---

28) Vgl. Hor. c. I, 1, 25 f.:
Manet sub Iove frigido
Venator tenerae coniugis immemor.
So klagt Sulpicia (Tib. IV, 3, 5 f.):
Sed procul abducit venandi Delia cura:
O pereant silvae, deficiantque canes!
und nachher (23 f.):
At tu venandi studium concede parenti,
Et celer in nostros ipse recurre sinus.
und Aphrodite sucht Adonis von der Jagd abzuhalten.

29) S. Welcker kl. Schrr. I p. 180 f. vgl. Mus. Greg. II, 12, 1; 17, 2; Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. 10; Micali M. J. 42; M. J. d. J. III, 44.

30) Auf Vasenbildern kommen Reiter auf der Hirschjagd vor Micali storia 89; Gerhard auserl. Vasenb. 93; Panofka Bilder ant. Leb. 5, 4; M. J. d. J. III, 44; Mus. Greg. II, 9, 2b; 29, 3a; allein soviel ich mich erinnere, nicht bei Eberjagden, so häufig diese auf Vasenbildern dargestellt sind. Denn wenn auf einem trefflichen Vasenbilde (Gerhard Apul. Vasenb. 9) die beiden Dioskuren, die auch durch die Sterne über ihren Häuptern kenntlich sind, beritten sind, so gehört dies eben zur auszeichnenden Charakteristik derselben, und dieser Fall ist also dem vorliegenden ganz ähnlich.

31) Vgl. aufser den von Müller Arch. § 427, 1 angeführten Reliefs, gall. Giust. II, 75; 76; Gori inscrr. Etrur. III, 45; Lasinio scult. d. campo santo 66; 134.

32) Es ist eine seltene Ausnahme, dafs auf einem Relief (Lasinio 86) ein Jäger, auf einem andern (Mus. Cap. IV, 50) eine Frau bei der Kalydonischen Jagd zu Pferde erscheint.

auch mehrere Züge der Sage das Pferd in eine nähere Beziehung zu ihm setzen. Die Jagd ist einfach und gut componirt. Im Hintergrund ist das dichte Laub des Waldes angedeutet, was namentlich bei der Form des Sarcophags eine eigenthümliche Wirkung macht; die Wände sind nämlich nicht senkrecht, sondern vom obern Rande Anfangs etwas nach Innen zu gewölbt, bis sie dann grade heruntergehen. In der Mitte ist der Eber, hinter welchem seine Höhle angedeutet ist, von Hunden, die ihn angreifen, rings umgeben, um ihn sind fünf Jäger, alle mit der Chlamys bekleidet, gruppirt. Grade vor ihm Hippolytos auf einem sich bäumenden Pferde, im Begriff die Lanze auf ihn zu schleudern, neben ihm steht ein anderer mit einem Hut versehener, der sich mit einem Schilde deckt und mit der Lanze nach dem Eber stöfst. In der Mitte, hinter der Höhle ragt ein Jäger hervor, der mit beiden Händen einen grofsen Stein über das Haupt erhoben hat, um ihn auf das Thier zu schleudern. Neben diesem tritt ein anderer rasch hinzu, eine Lanze in der Linken, der mit geschwungener Keule ausholt, dem Eber einen Schlag von Hinten zu versetzen; auf diesen folgt ein ruhig stehender, welcher in der Linken ein Schwert hält und mit der Rechten einen Hund an der Leine führt, der den Eber bereits anpackt. Diese Darstellung stimmt durchaus nicht mit den später anzuführenden desselben Gegenstandes überein, sondern es zeigt sich auch hier eine selbständige Auffassung. Eben so zeichnet sie sich vor allen ähnlichen Jagdvorstellungen auf Reliefs höchst vortheilhaft durch die einfache, symmetrische Anordnung und lebendige Bewegung der Figuren aus.

Auf der gegenüberstehenden Seite ist der verschmähte Antrag der Amme an Hippolytos vorgestellt. In der Mitte der Wand steht Hippolytos, in der Rechten den Speer haltend [33]), und sieht mit trauriger Miene auf die Brieftäfelchen, welche er in der Linken hält. Die Amme, welche sie ihm gebracht, steht zu

[33]) Man bemerkt an demselben unter der Spitze zwei zu beiden Seiten hervortretende Spitzen, wie bei der Statue des Meleagros in Berlin (M. J. d. J. III, 58), dem Relief bei Braun (Ant. Marmorw. II, 6 a), dem Capitolinischen Endymionsrelief (Mus. Capit. IV, 53), und sonst, vgl. Feuerbach Ann. XV p. 261 ff.

seiner Rechten, in etwas gebückter Stellung, und eifrig redend schaut sie bittend zu ihm hinauf. Diese beiden Hauptpersonen sind von dem zahlreichen Jagdgefolge des Hippolytos zu beiden Seiten umgeben. Neben der Amme stehen zwei Jünglinge, die jeder ein Pferd am Zügel führen, der eine mit der Lanze, der andere mit der Keule bewaffnet, neben jedem ein Hund. Sie sind einander zugekehrt, während die Pferde nach Aufsen gewandt sind, zwischen beiden gewahrt man im Hintergrunde einen dritten Gefährten. Neben Hippolytos steht wieder ein Jüngling, der ein Pferd am Zügel hält, darauf folgt ein durch Stiefel und aufgeschürzten Chiton ausgezeichneter, der mit der Rechten die Leine eines neben ihm sitzenden Hundes hält und in der Linken eine knorrige Keule [34]); den Beschlufs macht ein Jüngling in der Chlamys, der ruhend den linken Arm über den Kopf lehnt, und in der Rechten eine Keule hält, auch neben ihm sitzt ein Hund. Im Hintergrunde sieht man noch in flacherem Relief vier Jäger und einen Hund. Trotz des Reichthums an Figuren kann man doch die Vorstellung nicht überladen nennen, obgleich hier die Anordnung nicht so klar und übersichtlich ist, die einzelnen Figuren nicht so zu einem Ganzen zusammengehen. Die einzelnen Figuren aber sind lebendig und mannigfaltig, was sich auch auf die Hunde erstreckt, die mit einer ergötzlichen Wahrheit in verschiedenen Stellungen gebildet sind.

Auffallend ist hier nun der Liebesbrief in der Hand des Hippolytos, den ihm offenbar die Amme gebracht hat und dessen Wirkung sie durch ihre Rede zn unterstützen sucht. Hier ist eine Abweichung von Euripides, denn den Brief mufs Phaidra selbst geschrieben haben, die Amme überbringt ihn also in ihrem Auftrage, ist mit ihrem Wissen und Willen Mittelsperson. Wir besitzen kein schriftliches Zeugnifs, dafs Phaidra durch dieses Mittel dem Hippolytos ihre Liebe bekannt habe, aber unsere Darstellung läfst keinen Zweifel zu, auch werden wir dem Briefe

---

34) Sie ist unten gebogen mit einem starken Knorren und ist das *ῥοικὸν λαγωβόλον* der Hirten und Jäger, s. Theocr. IV, 49. Vofs z. Virg. ecl. V, 88. Mus. Pio Cl. I, 46, 51; V, 33; Lasinio scult. d. campo santo 87; Millingen anc. uned. mon. I, 18. Panofka Bilder ant. Leb. V, 6; Élite céram. II, 98.

noch auf anderen Monumenten begegnen. Dafs Sophokles in der Phaidra oder Euripides im ersten Hippolytos sich dieser Auskunft bedient haben, ist nicht wahrscheinlich; die vierte Heroide des Ovidius ist in dieser Voraussetzung geschrieben, auch mochte es wohl in späterer Zeit angemessener erscheinen, statt der Phaidra das Geständnifs ihrer Leidenschaft in den Mund zu legen, es von ihr schreiben zu lassen.

Auf einer namhaften Anzahl von Sarcophagen [35]) sind nun die beiden zuletzt behandelten Scenen, Hippolytos auf der Jagd und die Liebeserklärung durch die Amme zusammen dargestellt, aber an einer von der eben besprochenen ganz abweichenden Weise, unter einander indessen so übereinstimmend, dafs sie auf ein und dasselbe Original deutlich hinweisen. Es kann auffallen, dafs man, wenn man zwei Scenen aus dieser Sage zusammenstellen wollte, nicht statt des jagenden Hippolytos lieber den sterbenden wählte, allein es ist leicht wahrzunehmen, dafs Jagddarstellungen in spätern Zeiten vorzugsweise beliebt für die Aus-

---

35) Bekannt gemacht sind, soviel mir bekannt, folgende Sarcophage:

A. in der villa Albani. Raffei, osservaz. sopra alcuni ant. mon. nella villa Albani (diss. VII), tav. 1. Zoega, Bassir. 49. Beschrbg. Roms III, 2 p. 482.

B. in der villa Pamphili in Rom. Beschrbg. Roms III, 2 p. 602.

C. in Benevent, de Vita antt. Benevent. I p. 323.

D. in Capua. Gerhard ant. Bildw. 26.

E. in Florenz. Gori inscrr. Etrur. III, 23. Gall. di Fir. IV, 91. 92. Lanzi descriz. p. 13 f.

F. in Pisa. Gori inscrr. Etrur. III, 42. Lasinio scult. del campo santo 73. 74.

G. in Paris. Clarac mus. de sc. 213, 16.

H. in der villa Medicis in Rom, ein Bruchstück. Beschrbg. Roms III, 2 p. 602. „Es zeigt eine Jagd mit einem reitenden Jüngling in Begleitung einer Frau, welche der Diana, so wie jener dem Hippolytus zu entsprechen scheint."

I. Woburn Marb. 13 von Müller angeführt ist mir unzugänglich.

Zoega versichert (Bass. I p. 229), er kenne über zehn Sarcophage, welche Hippolytos und Phaidra darstellen.

K. Das Relief Gall. Giust. II, 80 ist gewifs ein Bruchstück eines ähnlichen Sarcophags, nur durch willkührliche Restauration ergänzt. Phaidra sitzt auf einem Sessel, Eros lehnt sich an ihre Kniee, zu beiden Seiten steht eine Dienerin, deren eine, gewifs nur durch Restauration, eine Art von Triumphalscepter hält. Dann folgt eine weibliche Figur, die einen Pegasos am Zügel hält, was gewifs nicht ächt ist.

schmückung von Sarcophagen waren, und diese Vorliebe mag auch hierauf Einflufs geübt haben.

Die beiden Scenen sind durch eine Art von Thorweg getrennt, der einmal (*F*) mit dem Bilde einer Artemis als Bogenschützin geschmückt ist. Rechts ist die Jagd vorgestellt; man sieht den Eber aus einer von einem Baum beschatteten Höhle hervorbrechen, von mehreren Hunden angegriffen [36]), über derselben ragt meistens ein Jäger hervor, der einen Stein auf ihn schleudert (*DEF*), auch erscheint an dessen Stelle oben eine sitzende Localgottheit (*G*), wie sie sich so häufig findet [37]), (*AC* sind an diesem Ende nicht ganz erhalten). Auf den Eber sprengt Hippolytos mit flatternder Chlamys und geschwungenem Speer, auf einem mit einem Löwenfell gesattelten Pferde zu; während er in der Regel als Jüngling vorgestellt ist, findet man ihn auch bärtig und offenbar Portraitmäfsig gebildet (*DG*) [38]). Ihm zur Linken reitet gewöhnlich ein Jagdgenosse (*ABCEF*), zu denen sich auf einem Relief noch einige Reiter gesellen (*G*). Auf demselben (*G*) steht rechts ein bärtiger Mann mit aufgeschürztem Chiton und Stiefeln, der einen Hund an der Leine hält, auf allen übrigen aber (*ABCDEFH*) nimmt diesen Platz eine weibliche Figur ein mit aufgeschürztem Chiton und Jagdstiefeln, einen Helm auf dem Haupt, die rasch neben Hippolytos hinschreitet. Sie hält in der Linken ein Schwert, einmal ganz sicher (*D*), ein anderes Mal sehr wahrscheinlich (*E*), in anderen Vorstellungen scheint es vielmehr die Handhabe eines Schildes zu sein (*AF*), welches in einer Abbildung (*C*) deutlich zu sehen ist.

Die Erklärung dieser Figur ist dunkel und schwierig. Zoega (Bass. I p. 237) hat, was auch in vieler Beziehung am Nächsten liegt, an Artemis gedacht, welche auch bei Euripides als die Jagdgenossin des Hippolytos erscheint [39]), allein wenn dieser

---

36) Auf einem sehr späten mit Figuren überladenen Sarcophag (*G*) sieht man noch einen fliehenden Eber; auf einem andern liegt noch ein gestürzter Hirsch vor dem Eber, auch ist neben der Höhle die kleine Figur eines Jägers sichtbar, der einen Hund an der Leine zurückhält (*E*).

37) S. oben IV p. 61.

38) S. oben IX n. 129.

39) Eurip. Hipp. 15 ff. 84. 1095 f.

auch die Amazonenartige Tracht zukommt, so doch keinen Falls die Bewaffnung. Den Helm hat Zoega durch die Annahme zu erklären gesucht, es sei der Helm des Hades und bedeute, dafs Artemis unsichtbar zugegen sei, allein diese Voraussetzung ist ganz willkührlich und rechtfertigt Schild und Schwert nicht. Müller (Arch. 412, 2) erklärt die Figur für Roma, welche allerdings in dieser Weise dargestellt wird [40]), und glaubt, man habe dadurch den Reliefs eine historische Beziehung geben wollen. Er beruft sich auf die Reliefs, welche eine Jagd vorstellen, auf denen neben einem der Jäger, der den Kaiser vorstelle, dieselbe Figur erscheine [41]), wie sonst auch bei Triumphzügen [42]). Allein es ist sehr fraglich, ob bei beiden Vorstellungen, die auf Sarcophagen so überaus häufig sind, überhaupt an einen Kaiser gedacht werden müsse; wo eine individuelle Beziehung hervortritt, liegt es näher an den Verstorbenen zu denken. Besonders aber ist es zu beachten, dafs bei den Reliefs, welche den Hippolytos angehen, die Anwesenheit der Amazone die Regel ist, weshalb es angemessener erscheinen mufs, eine Deutung zu suchen, die mit dieser Vorstellung ursprünglich übereinstimmt. Ich glaube daher, dafs Gerhard (Prodrom. p. 272) dieselbe Figur mit Recht für die Virtus erklärt hat, welche, wie die Münzen zeigen, in dieser Weise vorgestellt wurde [43]). Ihre Gegenwart ist durch die Betrachtung gerechtfertigt, dafs die Jagd hier dargestellt ist als die Beschäftigung des tüchtigen Mannes, in welcher sich die Mannhaftigkeit bewährt. Das ist für die Vorstellungen des Hippolytos klar, gilt aber auch von den andern allgemeineren, welche wie viele ähnliche, deshalb zur Verzierung der Sarcophage gewählt wurden, um ein typisches Bild von dem Charakter und der Lebensweise des Verstorbenen zu geben [44]).

---

40) Visconti Mus. Pio Cl. II, 15. Zoega Bass. I p. 141 ff.

41) Müller Arch. § 427, 1. Zoega Bass. I p. 148, 34.

42) So am Bogen des Titus Admir. 8; des Constantinus Admir. 13. 18; vgl. Beschrbg. Roms II, 2 p. 155 n. 89; Admir. 33.

43) Hirt Bilderb. 13, 8. Zoega Bass. I p. 142, 3.

44) Es ist möglich, dafs hier ein Griechisches Original zum Grunde liegt; auf diesem war gewifs Artemis dem Hippolytos zur Seite. Sie mit der Virtus zu vertauschen konnte man vielleicht auch

Auf der andern Seite sehen wir Phaidra auf einem Thronsessel, mit reichem Gewande, Stephane und Schleier versehen, vor ihr steht, an ihre Kniee gelehnt Eros, mit einer Fackel (*DEG*), oder den Kopf aufstützend (*ACF*)[45]. Mitunter steht ihr eine Dienerin zur Rechten (*CD*)[48], häufiger zu jeder Seite eine (*AFGK*), auch finden sich deren drei (*E*), sie drücken ihre Theilnahme an dem, was vorgeht, mehr oder minder lebhaft aus. Die Haltung der Phaidra ist verschieden, meistens wendet sie den Kopf seitwärts, und drückt durch ihre Miene, wie das schlaffe Hängenlassen ihrer Arme das körperliche und geistige Leiden aus (*ACEG*), mitunter sitzt sie aufrecht, grade ausschauend (*F*), auch wohl einen Scepter haltend (*D*) in königlicher Würde da. Hierauf folgt die Amme, durch Kleidung und Kopftuch, wie gewöhnlich, bezeichnet[47]), welche in lebhafter Unterredung dem vor ihr stehenden Hippolytos zugewandt ist, der blofs mit einer Chlamys bekleidet dasteht. Auch seine Haltung ist verschieden, meistens erhebt er den rechten Arm in die Höhe (*ACDG*) nicht sowohl um sich auf einen Speer zn stützen, man sieht diesen in der linken Hand (*A*), sondern indem er eine heftige Geberde des Unwillens macht[46]). Diese ist auf einem Relief (*F*) anders, aber sehr sprechend ausgedrückt, indem er die rechte Hand abwehrend bis zur Brust erhebt. Endlich ist er auch dargestellt, wie er sich von der Amme abgewendet hat, das Haupt sinken läfst und mit der Hand eine Bewegung macht, als wolle er sich

---

durch die Identität des Hippolytos mit Virbius veranlafst werden, dessen Namen erklärt wird, *„qui viribus praeest"* (Cassiodor. orth. 6).

45) Neben dem Sessel findet sich ein zweiter Eros (*FG*), mit einem Hahn (*D*), wie auf einem Adonisrelief (gall. Giust. II, 116) so wie Eros und Psyche sich umarmend (*A*); die beiden Gefäfse, welche sich einmal finden (*C*), mögen dem Zeichner zur Last fallen.

46) Das räthselhafte Geräth, einem Schwert ähnlich, das sie auf dem einen Relief (*D*) hält, scheint mir bei Vergleichung des andern (*C*) vielmehr die Rücklehne des Throns zu sein.

47) Dafs sie einmal (*G*) wie die jungen Mägde erscheint, ist Folge der modernen Restauration.

48) Auf einem Relief (*C*) hat es den Anschein, als breite er sein Gewand aus, um sich zu verhüllen, doch ist dieser Abbildung nicht zu trauen.

verhüllen (*E*). Neben ihm erscheint ein Diener, der das Pferd führt, er ist bald jugendlich mit aufgeschürztem Chiton (*AD*) oder der Chlamys (*F*), bald bärtig mit kurzem Chiton dargestellt (*CEG*), zu seinen Füßsen sitzt (mit Ausnahme von *E*) ein Hund. Ein Relief (*B*) ist dadurch merkwürdig, dafs auf demselben die behelmte Amazone es ist, welche das Pferd führt. Aufserdem ist mitunter noch der Kopf eines Jagdgefährten (*AD*) oder auch wohl mehrere Köpfe (*G*) sichtbar; auf einem Relief (*E*) ist noch die ganze Figur eines Dieners der einen Hund führt zugegen. Mitunter sind im Hintergrunde noch ein Tempelartiges Portal [49]) und ein Vorhang angebracht (*DFG*), oder auch ein Vorhang allein (*CE*) [50]).

Die Hauptgruppe ist hier klar, die Amme, welche dem Hippolytos ihre Anträge macht und von diesem entrüstet und unwillig zurückgewiesen wird. Minder klar ist es, wie die Anwesenheit der Phaidra zu deuten sei. Dafs sie als theilnehmend an der Handlung zu denken sei, dafs die Amme in ihrer Gegenwart für sie das Wort führe, scheinen die Vorstellungen zu rathen, wo sie nicht ihrem Kummer hingegeben erscheint, sondern durch ihre Stellung Theilnahme an dem, was vorgeht, bezeigt. Namentlich gilt dies von dem Relief in Pisa (*F*), wo es ganz

---

[49]) Zoega berichtet (Bassir. I p. 238), dafs auf dem Sarcophag der Villa Borghese, jetzt im Louvre (*G*), zwischen den Säulen das Bild der Artemis sichtbar sei; das wird in der descript. du musée royal des antiques du Louvre n. 16 bestätigt, in der Abbildung bei Clarac ist aber nichts davon zu sehen.

[50]) Von zwei Sarcophagen sind auch die Seitenflächen bekannt. Auf dem einen (*F*) ist einerseits ein Jüngling mit der Chlamys vorgestellt, der sich auf die Lanze stützt, neben ihm ein Mann mit Hut, kurzem Chiton und Chlamys darüber und Stiefeln, eine Keule in der Linken, der einen Hund an der Leine führt; andererseits ein Jüngling in der Chlamys, der ein Pferd am Zügel hält und sich nach einem Manne umsieht in der eben beschriebenen Tracht, der ein zusammengewickeltes Netz auf der Schulter trägt; also nähere Ausführung der Jagd. Auf dem anderen (*E*) ist auf der einen Seite ein Jüngling in der Chlamys mit einer Keule vorgestellt, der einen Hund am Halsband festhält, auf der anderen ein Jüngling mit Chlamys und Speer, der aus einer Schale in die Opferflamme eines vor ihm stehenden Altars spendet, dahinter ist auf einer Felsklippe ein Bild der Artemis. Hier ist gewifs Hippolytos zu erkennen.

den Anschein hat, als seien die Blicke von Phaidra und Hippolytos auf einander gerichtet, und die Amme zwischen beiden die Vermittlerin; das Capuanische (*D*) ist überhaupt steifer und weniger belebt. In den andern Darstellungen, wo Phaidra leidend vorgestellt ist, kann man allerdings mit Zoega dieselbe mit den zu ihr gehörigen Dienerinnen als eine abgesonderte Gruppe fassen, die in keinem Zusammenhange mit der folgenden steht. Indessen scheint mir das nicht richtig, theils weil die symmetrische und sogar architectonisch bezeichnete Sonderung des ganzen Reliefs in zwei Theile dawider ist, und dann weil sowohl die Stellung der Amme (z. B. *AC*), als der anderen Dienerinnen (z. B. *E*) die Vereinigung in eine Gruppe andeutet. Der Künstler hat zufolge einer nicht selten zu beobachtenden Freiheit, um den Gegenstand in der Kürze zu erschöpfen, zwei Scenen in eine zusammengezogen, und dadurch die Hauptpersonen auch äufserlich unmittelbar mit einander in Berührung gebracht. Der Nachtheil, dafs dadurch die Illusion verletzt scheint, da ja die Amme nun in Gegenwart der Phaidra sage, was sie doch heimlich ausrichten müsse, ist gering gegen die dadurch gewonnene Deutlichkeit und Energie der Vorstellung. Ebenso könnte man es auch unwahrscheinlich finden, dafs die Amme ihre Anträge in Gegenwart des Jagdgefolges mache, allein die bildende Kunst hat sich nicht gescheut, diese Wahrscheinlichkeit zu verletzen um innerhalb ihrer Grenzen gröfsere Vortheile zu erlangen. Sie bedient sich daher solcher Nebenfiguren, theils als symbolischer, um die näheren Umstände und Verhältnisse einer Begebenheit anzudeuten, theils um das, was sich in den Hauptpersonen nur unvollständig ausdrücken läfst, durch Nebenmotive in den verschiedensten Nüancirungen zu erschöpfen, und sie bedient sich derselben um so lieber, als sie darin die Mittel findet, die Compositionen reicher zu gestalten und völliger abzurunden [51].

Mit den besprochenen Reliefs stimmen einige Wandgemälde im Wesentlichen überein, welche dieselbe Scene bald mehr bald minder ausführlich vorstellen. Das Figurenreichste befindet sich

[51]) Ueber die Verwechslung der besprochnen Reliefs mit den auf Adonis und Meleagros bezüglichen s. oben p. 46.

in den Thermen des Titus, ward früher auf Adonis bezogen und ist von Feuerbach (Vatic. Apollo p. 386) und Thiersch richtig erklärt worden [52]). Man sieht Hippolytos mit Chlamys und Speer in der Mitte stehn, wie er mit Unwillen der durch ihre gewöhnliche Tracht hinlänglich bezeichneten Amme zuhört, welche mit lebhafter Geberde ihm Vorstellungen macht. Neben dieser steht ein Knabe, der rückwärts auf Hippolytos zeigt, während er der folgenden Gruppe zugewandt ist. Phaidra sitzt hier auf einem Thron mit der Stephane geschmückt, sie hat den linken Arm auf die Lehne des Sessels gelegt, und stützt mit der Rechten das Kinn, sie ist offenbar gespannt auf den Ausgang der Unterredung. Zur Rechten steht ihr eine Dienerin, welche sie fragend ansieht und auf Hippolytos hinweist, zur Linken sitzt eine andere ruhig auf der Erde, neben welcher eine dritte steht, die auf Hippolytos hinblickt und voll Erstaunen die Rechte erhebt. Auf der andern Seite neben Hippolytos hält ein Knabe zwei Hunde an der Leine, während zwei Diener beschäftigt sind ein Pferd zu führen. Hier ist es nun unverkennbar, dafs Phaidra wissentlich die Amme als Unterhändlerin gebraucht, denn sie sowohl als die Mägde zeigen die gröfste Theilnahme für die Unterredung; auch der Knabe verbindet die beiden Gruppen anschaulich mit einander. Dafs dieser Eros sei, ist trotz der fehlenden Flügel gewifs anzunehmen; dafs der Mangel die unerwiederte Liebe andeuten solle, wie Thiersch annimmt, scheint mir nicht ebenso sicher. Es ist freilich zu beachten, dafs auf einem zu erwähnenden Relief ebenfalls ein flügelloser Eros neben Phaidra erscheint, allein es fragt sich doch, ob nicht eine Nachlässigkeit anzunehmen sei. Jenes Relief ist aus später Zeit und von sehr roher Arbeit, und das vorliegende Gemälde ist in Composition und Ausführung sehr mittelmäfsig [53]).

Einfacher ist die Darstellung eines Herculanischen Gemäldes (Pitt. d'Erc. III, 15). Hippolytos mit Chlamys und Lanze

---

52) Mirri terme di Tito 43. Ponce descript. 42. Thiersch, vett. artificum opera vett. poetarum carminibus optime explicari, 4 p. 21 ff. Müller hat aus Versehen dasselbe Bild bei Adonis (§ 378, 3) und Hippolytos (§ 412, 2) angeführt.

53) Vgl. VIII Excurs V.

steht in der Mitte, die erhobene Rechte drückt das Erstaunen aus, mit dem er die Rede der Amme anhört, welche diese mit lebhafter Geberde ihm vorträgt. Neben dieser sitzt Phaidra auf einem Thronsessel, ihr Obergewand ist auf denselben herabgesunken, der Chiton läfst die rechte Schulter und zum Theil den auf die Lehne gestützten Arm entblöfst, mit der linken Hand fafst sie das Gewand über der Schulter um es zu ordnen. Diese Geberde, welche eine gewisse Coketterie auszudrücken pflegt, stimmt mit dem Ausdruck des Kopfes, welcher zwar abgewandt ist, aber Aufmerksamkeit auf das, was vorgeht, ausdrückt; so dafs also auch hier Phaidra im Bündnifs mit der Amme erscheint, und offenbar durch ihre Gegenwart den Eindruck der Anträge, welche jene macht, verstärken will. Im Hintergrunde ist ein Jüngling mit einem Pferde sichtbar.

Anders ist Phaidra aufgefafst auf einem Pompejanischen Gemälde (Mus. Borb. VIII, 52). Sie sitzt, mit Stephane, Halsband und Armband geschmückt, auf einem Thron [54]), aber ihre ganze Haltung drückt körperliche Schwäche und tiefes Leiden aus. Sie legt die rechte Hand aufs Herz und der trübe Blick ihres gesenkten Hauptes ist auf Hippolytos gerichtet, zu dem sie offenbar spricht. Dieser steht vor ihr und drückt durch die schon oft erwähnte Handbewegung sein Erstaunen aus, indem er den unwilligen Blick auf Phaidra heftet. Zwischen beiden stand die Amme, deren Figur fast ganz verloschen ist, man sieht noch ihre Hand, mit welcher sie den Jüngling am Ellnbogen fafst um ihn zu begütigen.

Auf einem andern Pompejanischen Gemälde erscheint wiederum der Liebesbrief [55]). Die Amme, deren Kopftuch Turbanartig ist, hält mit der Rechten die Schreibtafel dem von zwei Hunden umgebenen vor ihr stehenden Hippolytos hin, der sich abwendet und ihr die Rechte abwehrend entgegenstreckt. Sie hält in der linken Hand den Griffel, was wohl mit Panofka

---

[54]) Die Figur, welche sich als Verzierung am Sessel befindet, glaubt Panofka (Terrac. p. 82) als Peitho bezeichnen zu können, wie sonst Eros sich neben ihr findet.

[55]) Zahn II, 61. Panofka Bilder ant. Lebens 17, 4.

so zu erklären ist, dafs sie von ihm eine schriftliche Antwort verlangt. Hinter ihr sitzt auf einem Sessel Phaidra verschleiert, und hebt die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger auf, eine Bewegung die mir nicht ganz deutlich ist.

Der folgende Moment ist auf einem Römischen Wandgemälde vorgestellt [56]). Phaidra sitzt, etwas seitwärts gewandt, auf einem Sessel, legt den rechten Arm auf die Lehne, auf den sie den linken Ellnbogen stützt und mit der Hand das Haupt berührt. Ihre rechte Schulter ist entblöfst, und sie strebt offenbar durch diese etwas gesuchte Stellung Hippolytos zu gewinnen. Hinter ihrem Sessel steht ein junges Mädchen und legt die Hände auf ihre Schultern. Hippolytos hat sich abgewandt und ist im Begriff fortzugehen, zu seinen Füfsen liegt die Schreibtafel, welche er fortgeworfen hat. Zwischen ihm und Phaidra steht die Amme und berührt schmeichelnd seinen Arm, um ihn zu begütigen und zurückzuhalten.

Nachdem wir diese Monumente im Zusammenhange betrachtet haben, können wir uns zu einem Relief wenden, dessen Erklärung sehr schwierig ist [57]). Winckelmann hatte Hippolytos und Phaidra darin erkannt, und obgleich Zoega gegen seine Deutung im Einzelnen manches mit Grund erinnert, so hat doch keine der von ihm vorgeschlagenen Deutungen [58]) einen so hohen Grad von Wahrscheinlichkeit. Rechts sehen wir in einer reich verzierten, mit einem Vorhang versehenen Nische auf einem Thron eine Frau mit einer Stephane sitzen, deren lässige Haltung Kummer und Leiden ausdrückt. Sie stützt mit schmerzensvoller Miene das Haupt auf die Linke, mit welcher sie eine Cither hält, deren unteres Ende von einem Knaben getragen

56) S. Bartoli le pitture ant. delle grotte di Roma, 6. Nachdem es früher auf Adonis bezogen war; ist es von Winckelmann (M. J. II p. 135), Visconti (Mus. Pio Cl. II p. 200) und Zoega (Bassir. I p. 238) richtig erklärt.

57) Winckelmann M. J. 102. Zoega Bassir. I, 50 p. 240 ff. Beschrbg. Roms III, 2 p. 556 ff.

58) Zoega hat Bellerophon und Stheneboia, Neoptolemos und Hermione, Telephos und Auge vorgeschlagen, aber mit geringem Vertrauen, Raffei (a. a. O. p. 121 ff.) dachte auch hier an Meleagros.

wird; daneben steht eine Dienerin. Den rechten Arm, den sie lässig sinken läfst, unterstützt die neben ihr stehende Amme, welche mit besorgten Blicken zu ihr aufsieht; an ihr Knie schmiegt sich ein Knabe mit einer Fackel [59]). Dahinter steht eine Dienerin mit einer Schale in der Linken, die den Kopf traurig in die Hand stützt. Hier zeigt sich eine auffallende Uebereinstimmung in den Motiven mit dem Sarcophag in Girgenti, nur dafs diese Darstellung mehr zusammengezogen ist, aber in einer durchaus verständigen Weise. So ist der trauernden selbst die Cither in die Hand gegeben und die Amme unterstützt ihr den Arm. Es ist daher schwer, hier nicht Phaidra zu erkennen. Dicht daneben steht ein junger Mann mit Chlamys und Speer, zu seinen Füfsen einen Hund, er ist im Fortgehen begriffen, und macht eine Bewegung mit der Hand, als warne oder beschwöre er Phaidra. Es würde keine Schwierigkeit haben Hippolytos in demselben zu erkennen, wenn dieser nicht in der folgenden Scene erschiene. Wir sehen nämlich in der Mitte auf einem Löwenfell einen jungen Mann sitzen, vor dem in gebückter Stellung die Amme steht, die ihm mit flehender Geberde eine Brieftafel überreicht. Er nimmt diese zwar mit der Rechten, sieht sich aber unwillig nach einem Jüngling um, der auf der andern Seite neben ihm steht und in der erhobenen Rechten ihm ebenfalls eine Brieftafel hinhält. Diese bilden die Hauptgruppe, nach der Amme folgen noch zwei Jäger, die jeder ein Pferd am Zügel führen, zwischen ihnen steht ein Mann mit einem Schwert, daneben zwei Hunde. Die Erklärung der Hauptgruppe ist nun allerdings sehr schwierig. Die natürliche Annahme ist, dafs der sitzende Hippolytos sei, dem die Amme den Liebesbrief übergiebt; allein nun entsteht eine doppelte Schwierigkeit. Wer ist der Jüngling, den wir von Phaidra sich abwenden sehen? Denn das ist doch nicht wahrscheinlich, dafs Hippolytos erst darge-

---

59) Dafs die beiden Knaben, obwohl Flügellos, Eroten sind, ist nach der Analogie der andern Vorstellungen nicht zu bezweifeln. Winckelmann meinte, der Fackeltragende deute die unkeusche Leidenschaft, der andere mit der Cither die eheliche Liebe an; Gerhard (Prodrom. p. 263) erklärt sie für Eros und Anteros (vgl. oben n. 37). Zoega hielt den Eros, der die Cither hält, nur für einen zierlichen Telamon. Vgl. VIII Excurs V.

stellt sei, wie er die Liebe der Phaidra abweist, und dann, wie er ihren Liebesbrief erhält, den er übrigens nicht zurückweist, sondern annimmt. Und wer ist der Jüngling neben Hippolytos? Winckelmann nahm an, es sei Theseus, und es seien hier die beiden Momente vereinigt, wo Hippolytos von der Amme den Liebesbrief bekommt und von Theseus auf den von Phaidra hinterlassenen Brief angeklagt wird. Eine solche Verknüpfung von Momenten, die der Natur der Sache nach auseinander liegen müssen, ist aber unmöglich, weil sie einen Widerspruch enthalten würde. Eher würde man annehmen können, dafs Theseus der sitzende sei, welchem die Amme die Nachricht vom Tode der Phaidra und ihren Brief bringt; er sieht sich erzürnt nach Hippolytos um, welcher nun den Liebesbrief zu seiner Rechtfertigung vorbringt. Allein das beruht auf unerweislichen Voraussetzungen und ist auch so keineswegs befriedigend [60]. Das Bequemste wäre es anzunehmen, der Bildhauer habe die beiden lästigen Jünglingsfiguren um den Platz zu füllen eingeschoben, aber ganz unwahrscheinlich. Denn der Jüngling mit dem Briefe bildet mit dem sitzenden und der Amme eine so vortreffliche, in sich abgerundete Gruppe, dafs er gewifs ursprünglich zu derselben gehörte, und auch der andere schliefst sich der vorhergehenden Scene sehr gut an. So müssen wir also noch weitere Aufklärungen für das Verständnifs dieser Darstellung erwarten.

Endlich ist noch die Vorstellung eines Sarcophags zu erwähnen, wo Phaidra und Hippolytos unzweifelhaft, aber auf eigenthümliche Weise zusammengestellt sind [61]. Links sitzt Phaidra auf einem Sessel, traurig, läfst den linken Arm hängen, und fafst mit der Rechten den Schleier, um ihn vom Haupt zu ziehen. Den rechten Arm hält eine neben ihr stehende Dienerin;

---

60) R. Rochette (M. J. p. 63) erkennt auf einem Gemälde (Ponce thermes de Titus 23) Hippolytos, welcher sich gegen Theseus im Beisein der Phaidra rechtfertigt. Allein diese Deutung, welche in Bezug auf die eine Gruppe allerdings nicht unwahrscheinlich ist, findet doch in einigen anderen Figuren so bedeutende Schwierigkeiten, dafs ich sie, ehe sie ausführlicher begründet sein wird, auf sich beruhen lassen mufs.

61) Dubois descr. des antiques de M. le comte de Pourtalès-Gorgier n. 62, vgl. die Abbildung p. 26 Vign.

hinter ihr steht die durch ihre Verhüllung kenntliche Amme, legt die Linke auf Phaidra's Schulter und erhebt die Rechte zuredend; Eros stützt sich auf die Kniee der Phaidra. Die Aehnlichkeit dieser Gruppe besonders mit dem Herculanischen Silberrelief ist in die Augen fallend. Ihr gegenüber sitzt Hippolytos, der sich mit erhobener Linken abwendet, während er in der Rechten das Brieftäfelchen hält, neben ihm sitzt ein Hund, vor ihm steht ein Jagdgenosse mit der Lanze, an dessen Seite ein anderer sichtbar wird. Hier scheint nun nicht eigentlich eine Handlung mehr dargestellt, sondern es sind vielmehr die Hauptpersonen in einer charakteristischen Haltung einander gegenüber gestellt worden. Das Relief scheint aus später Zeit und mittelmäfsig gearbeitet.

Die Musterung dieser verschiedenen Monumente [62]) ist nicht ohne Interesse, indem sie bei grofser Uebereinstimmung in den Grundzügen, doch manche beachtenswerthe Verschiedenheit in den Einzelnheiten zeigen, welche beweist, dafs selbst untergeordnete Künstler doch mit einer gewissen Selbständigkeit in der Nachbildung der ihnen vorliegenden Muster verfuhren. Bemerkenswerth ist es, wie man, obwohl die Tragödie des Euripides die wesentliche Grundlage war, doch der Phaidra eine etwas veränderte Rolle zuertheilte, indem man sie durch den Liebesbrief oder ihre persönliche Gegenwart bei dem Liebesantrag an Hippolytos betheiligte. Indefs ging man nicht so weit, sie in der mehr heroischen, kühnen Weise aufzufassen, wie Sophokles und Euripides im ersten Hippolytos, dafs sie selbst frei und offen dem Jüngling ihre Liebe offenbart, sondern die Amme bleibt stets

---

[62]) Visconti (Mus. Pio Cl. II p. 203 f.) führt noch eine Gemme bei Caylus I, 47, 3 und ein Diptychon bei Gori III, 17 an, welche er auf Phaidra und Hippolytos bezieht, die ich nicht vergleichen kann. Denselben Gegenstand vermuthet Panofka nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf einer Gemme im Museo Borbonico (Neapels ant. Bildw. p. 396, 6). Auf ein Kunstwerk, es ist unbestimmt welcher Gattung, bezieht sich auch das Epigramm des Agathias (Anth. Pal. II p. 657, 109):

Ἱππόλυτος τῆς γρηὸς ἐπ' οὔατι νηλέα μῦθον
φθέγγεται· ἀλλ' ἡμεῖς οὐ δυνάμεσθα κλύειν·
ὅσσον δ' ἐκ βλεφάροιο μεμηνότος ἐστὶ νοῆσαι,
ὅττι παρεγγυάᾳ μηκέτ' ἄθεσμα λέγειν.

die, welche die Anträge macht und der Beistand der Phaidra ist ein mehr passiver. Dies erklärt sich völlig aus der Natur der bildenden Kunst, da sie die Bedeutung, welche die Zusammenkunft der Amme mit Hippolytos hat, nur auf diese Weise verständlich machen konnte, dafs sie den eigentlichen Gegenstand derselben damit in Verbindung brachte. In einer ausgeführten Darstellung wie auf dem Sarcophag von Girgenti genügte es, wenn die Amme, welche neben der leidenden Phaidra sichtbar ist, als Ueberbringerin eines Briefes erscheint, in den mehr zusammengezogenen mufste dagegen Phaidra selbst zugegen sein.

Es bleibt noch übrig, die traurigen Folgen dieser Leidenschaft für die Hauptpersonen zu betrachten, soweit sie durch die Kunst dargestellt worden sind. Auf einem Herculanischen Gemälde (Pitt. d'Erc. I, 4) haben Thiersch (Epochen p. 431) und Feuerbach (Vatic. Apollo p. 387) eine Scene des Euripideischen Hippolytos im Theatercostüm mit Recht erkannt. Ich erlaube mir Feuerbachs eigene Worte anzuführen:

„Links sehen wir eine weibliche Figur im langen Theaterchiton mit Aermeln, die bis zur Handwurzel reichen. Ihr Gesicht ist Maske mit edlen und tragischen Zügen, halbgeöffnetem Munde. Sie repräsentirt den Chor. Neben ihr eine zweite Figur, etwas gröfser, als die erste, die Linke zu lebhafter Action gehoben. Ihre Kopfbekleidung giebt sie als Amme zu erkennen. Eine dritte weibliche Gestalt ist als Protagonistin gegen die Uebrigen kolossal gehalten, ihre tragische Maske schmerzhaft verzogen, der Mund weit geöffnet; die aufgelösten Haare fallen wild über Brust und Schultern bis zur Mitte des Leibes nieder. Wer erkennt hier nicht das Kostüm der traurenden Phaidra? Die Haltung ihres Leibes ist von der Amme abgewendet, doch das Haupt ihr zugekehrt, die gehobene Linke in der Geberde der Verwünschung (v. 646 ff.):

Unsel'ge Du! Verderberin der Deinen! was
Hast Du gethan! dafs meines Stamms Urheber, Zeus,
Mit der Blitze Strahl vertilg' in Grund und Boden Dich"!

Im Begriff vom Leben zu scheiden ist Phaidra auf einem jener schon früher (VIII p. 245) besprochnen Wandgemälde (R. Rochette peint. ant. inéd. 5) vorgestellt. Sie steht ruhig da, das Haupt traurig

neigend, faſst mit der Rechten das Gewand, und hält in der Rechten den Strick, mit welchem sie ihrem Leben ein Ende machen will. Allerdings würde sie, da diese Todesart für Frauen in der heroischen Sage die gewöhnliche ist [63]), dadurch für uns nicht kenntlich sein, wenn nicht der Name FEDRA beigeschrieben wäre.

In einer eigenthümlichen Weise hatte Polygnotos diese Todesart benutzt, um in dem groſsen Gemälde von der Unterwelt Phaidra auf eine charakteristische Weise darzustellen. Man sah sie nämlich an einem Strick schweben und diesen Strick mit beiden Händen anfassen, so daſs es den Anschein hatte, als schaukele sie sich, was denn zugleich ihren Tod andeutete [64]). Es ist wohl sehr wahrscheinlich, daſs diese euphemistische Vorstellungsweise hervorgerufen war durch das besonders in Attika übliche Schaukelfest (*αἰώρα*) [65]), welches zur Sühne für den Tod der Erigone gefeiert wurde, die sich aus Schmerz über die Ermordung ihres Vaters Ikarios erhängt hatte [66]). Ich halte

---

63) Ich erinnere an Althaia (Apollod. I, 8, 3), Antigone (Soph. Ant. 1220), jene andere Antigone (Apollod. III, 13, 3), Arethusa (schol. Hom. Od. XIII, 408), Ariadne (Plut. Thes. 19), Deianeira (Apollod. II, 7, 7), Erigone (vgl. u. n. 66), Hippodameia, Iokaste, Kleopatra (Apollod. I, 8, 3), Oinone (vgl. u. XI), Phyllis u. a.

64) Paus. X, 29, 2: *Ἀριάδνη ὁρᾷ ἐς τὴν ἀδελφὴν Φαίδραν, τό τε ἄλλο αἰωρουμένην σῶμα ἐν σειρᾷ καὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέρωθεν τῆς σειρᾶς ἐχομένην. παρεῖχε δὲ τὸ σχῆμα καὶ πρὸς τὸ εὐπρεπέστερον πεποιημένον συμβάλλεσθαι τὰ ἐς τῆς Φαίδρας τὴν τελευτήν.* Vgl. Soph. Oed. R. 1263 f.:

οὗ δὴ κρεμαστὴν τὴν γυναῖκ᾽ ἐσείδομεν
πλεκταῖς ἐώραις ἐμπεπλεγμένην.

65) Dabei wurde ein Lied *ἀλῆτις* gesungen, namentlich war ein solches von Theodoros aus Kolophon beliebt, Athen. XIV p. 618 E. Poll. IV, 53; auch hieſs das Fest selbst *ἀλῆτις*, Hesych. s. v. Hygin. poet. astr. II, 4.

66) Dies war wenigstens die gewöhnlichste Erklärung, (vgl. Prob. und Serv. z. Verg. georg. II, 389. Myth. Vatic. I, 19. II, 61. Hygin. f. 130. das. Muncker, poet. astr. II, 4; schol. German. 332 p. 78) doch hatte man auch andere Mythen zur Erklärung, (Etym. M. s. v. *ἀλῆτις*. Hesych. s. v. *αἰώρα*, vgl. Müller Etrusk. I p. 83 f. R. Rochette M. J. p. 181). Auch in Italien war dieser Gebrauch, für den eine einheimische Sage bei Festus s. v. *oscillum* erzählt wird. Darauf ist von Hertzberg die *pendula turba* bei Propert. IV, 1, 18, und von Köhler (Masken p. 16 f.) die *oscilla mollia* bei Vergil.

es aber für sehr gewagt, wenn Panofka (Griechinnen p. 69) auf einem Vasenbilde (Gerhard ant. Bildw. 54), wo eine Frau in einer Strickschaukel von Eros geschaukelt wird im Beisein einer anderen Frau, die sich im Spiegel beschaut, Phaidra erkennen will. Abgesehen davon, dafs es mir keineswegs ausgemacht scheint, dafs die Phaidra des Polygnotos auf diese Weise sich

Georg. II, 389 mit Recht bezogen worden. Nur geht der Letztere zu weit, wenn er gänzlich läugnet, man habe anstatt der Menschen auch Puppen und Masken geschaukelt, wie aufser Servius auch schol. Stat. Theb. XI, 644 bezeugt, und ähnliche Gebräuche wahrscheinlich machen. Dafs man sich dabei maskirte beweist Cornificius (bei Fest.), wenn auch seine Etymologie falsch ist; und die Bedeutung Masken, Puppen, welche Macrobius (sat. I, 9 p. 240, 11 p. 253. 262) und die Glossarien (*oscilla*, *προσωπεῖον*; *oscillum* *στομάτιον*) dem Worte *oscillum* geben, ist, wenn auch ebenfalls auf falscher Etymologie beruhend, doch im Gebrauche gewesen; vgl. Osann Verh. der sechsten Philol. Vers. p. 20. Als eine Reinigung durch Luft bezeichnet dieses Schaukeln Serv. z. Verg. Aen. VI, 741. Merkwürdig aber ist auch der Gebrauch, welchen Varro (b. Serv. z. Verg. Aen. XII, 603) bezeugt: ***Suspendiosis, quibus iusta fieri ius non sit, suspensis oscillis veluti per imitationem mortis parentari.*** Man sieht wie allgemein verbreitet die Vorstellung war, welche der Darstellung des Polygnotos zum Grunde lag. — Der Mythos der Erigone und Phaidra ist von Most (a. a. O. p. 13 ff.) näher verglichen worden, welcher in beiden den Mond erkennt. Zu vergleichen ist auch die Helena Dendritis, welche bei den Rhodiern verehrt wurde, von der die Sage erzählte, dafs sie an einen Baum entweder sich selbst aufgehängt habe (Ptol. Heph. IV b. Phot. bibl. 190 p. 247 H), oder von andern Frauen erhängt worden sei (Paus. III, 19, 10), auch wird eine Pflanze Helennion damit in Verbindung gebracht. Leider wissen wir von den Cultusgebräuchen Nichts näheres. Die Deutung auf den Mond liegt hier allerdings auch nahe genug. Doch erinnere ich an den Dionysios Dendrites (Plut. symp. V, 3, 1 p. 675 F), welcher auch *ἔνδενδρος* hiefs, wie Zeus (Hesych. s. v.), und specieller *συκίτης* (Athen. III p. 78 C. Hesych. s. v. *συκεάτης*). Wenn Erigone die Rebe bedeutet, welche sich im Frühjahr um den Baum rankt und von der Luft geschaukelt wird (Welcker Nachtr. p. 223. Osann a. a. O. p. 22), und an ihm hängt, so möchte es mit dem Helennion wohl ähnlich gewesen sein. Wenn ferner der Erigone zu Ehren Masken an die Bäume gehängt wurden, so dürfte Brauns Deutung eines merkwürdigen Marmors dadurch unterstützt werden. An einem knorrigen Baumstamm, um welchen sich eine Rebe schlingt, ist der Kopf eines bärtigen Dionysos mit denen zweier Frauen angebracht; am Fufs liegt ein Flügelknabe mit einem Becher (Braun ant. Marm. II, 2. Müller Denkm. a. K. II, 31, 341). Braun bezeichnet diesen Dionysos als Dendrites. In Naxos verehrte man Dionysios den Feigengeber unter dem Namen Meilichios als ein *πρόσωπον σύκινον* (Athen. III p. 78 C).

schaukelnd dargestellt war [67]), so halte ich es für sehr bedenklich, die symbolische Darstellungsweise des Polygnotos, welche für seine Zeit, und namentlich in dem figurenreichen, eigenthümlich gedachten Gemälde der Unterwelt angemessen war, auf spätere Kunstwerke von ganz verschiedenem Charakter zu übertragen. Namentlich macht das vorliegende Vasenbild einen durchaus heitern, gefälligen Eindruck und giebt gar keinen Anlafs an eine symbolische Bedeutung zu denken. Dafs Eros zugegen ist, beweist Nichts, da wir ihn oft zugegen sehen bei Scenen, die dem täglichen Verkehr angehören, und die Frau, welche sich spiegelt, kann ebenso füglich eine Genossin oder Dienerin, als Aphrodite sein. Ich kann daher in dieser, wie in ähnlichen Darstellungen [68]) Nichts anderes als Scenen aus dem Frauenleben finden [69]).

Etwas häufiger begegnen wir dem Tode des Hippolytos auf Kunstwerken. *Hippolytus tauro emisso expavescens* war der Gegenstand eines Gemäldes von Antiphilos (Plin. XXXV,

---

[67]) Wenn Phaidra in einer Schaukel safs, so lag das zu entfernt von dem Bilde einer die sich erhängt hatte. Vielmehr fafste sie mit beiden über den Kopf gehobenen Händen den Strick an, an welchem sie hing, was eine entsprechende Vorstellung gab. Auch war dieses ohne Zweifel die ursprüngliche Weise sich zu schaukeln, weil sie dem symbolischen Gebrauch am besten entsprach, und so beschreibt es Servius (z. Verg. Georg. II, 389. myth. Vatic. I, 19. II, 61) *suspenderunt de arbore funem, ad quem se tenentes homines huc atque illuc agitabantur.* Dafs man dann auch wirklicher Schaukeln sich bediente, ist freilich nicht zu bezweifeln. Hygin. poet. astr. II, 4: *Instituerunt uti tabula interposita pendentes funibus se iactarent.*

[68]) Auf einem Vasenbilde (Gerhard ant. Bildw. 53) sind zwei junge Mädchen auf einer Wippschaukel vorgestellt, zwischen ihnen Eros mit einer Tainia; auf einem andern (Millingen anc. uned. mon. I, 30. Gerhard ant. Bildw. 55) schaukelt eine Frau eine andere in einer Sitzschaukel, ohne dafs Eros zugegen ist. Panofka (mus. Bartold. p. 120 ff.) brachte auch diese mit dem Attischen Festgebrauch in Verbindung, während Gerhard (Bull. 1829 p. 78 f.) durch ein von ihm beschriebenes Vasenbild, auf welchem Eros (ΕΡΟΣ) von der Paidia (ΠΑΙΔΙΑ) geschaukelt wird, sich bewogen sah, hier nur anmuthige Frauenspiele zu erkennen. Dieser Ansicht stimmt auch Osann bei (Verh. der sechsten Philol. Vers. p. 19 f.).

[69]) Die Beziehung, welche Panofka (Terrac. p. 83) einem Wandgemälde (Mus. Borb. XII, 19) auf Phaidra giebt, gestehe ich nicht verstehen zu können.

10, 37), und ein solches beschreibt auch Philostratos (II, 4). Man sah das Ungeheuer in Gestalt eines schwarzblauen Stiers aus dem Wasser hervorragen. Hippolytos grausam zerfleischt war von dem umgestürzten Wagen herabgeworfen, die Pferde, scheu und wild, waren mit Schaum bedeckt, eins bäumte sich, das zweite sah furchtsam nieder, das dritte stürzte dem Ungeheuer entgegen und das vierte sprang dem Meer zu. Die Genossen halten sich theils mit Mühe auf ihren scheu gewordenen Pferden, theils sind sie abgeworfen. Die Bergwarten (*Σκοπιαί*) in Gestalt von Frauen zerfleischen vor Trauer ihre Wangen, die Wiesen in Gestalt von Jünglingen lassen ihre Blumen welken, die Nymphen aus den Quellen hervorragend, zerraufen das Haar, ihren Brüsten entströmt Wasser.

Merkwürdig sind besonders die symbolischen Personen, welche gegenwärtig sind. Die Bergwarten als Frauen trauernd haben kein Bedenken, die Wiesen aber in Gestalt von Jünglingen, *Λειμῶνες ἐν ὥρᾳ μειρακίων*, haben Anstofs gegeben. Zoega (Bassir. I p. 230, n. 3) dachte sie sich als Knaben (*putti*), was nicht mit *μειρακίων* stimmt; Welcker (z. Philostr. p. 422) ist der Ansicht, dafs sie gar nicht personificirt seien, weil es nicht heifse *ἐν εἴδει μειρακίων*, sondern *ἐν ὥρᾳ μ.*, was nur soviel bedeute, als blühend, *florentia prata*. Allein dawider spricht die ganze Beschreibung des Philostratos, der die *Λειμῶνες* zwischen die *Σκοπιαί* und *Νύμφαι* stellt, und der Ausdruck *ἐν ὥρᾳ* ist der Abwechslung wegen gewählt und zeigt an, dafs die *Λειμῶνες* als schöne, blühende Jünglinge dargestellt waren. Es hat an sich nichts Befremdendes, dafs die Wiesen personificirt wurden, und nach einem schon oben (IX n. 101) berührten Gesetze mufsten sie als männliche Figuren erscheinen, es lag daher nahe, da man sie als heiter und mit Blumen prangend dachte, sie auch als blühende Jünglinge mit Blumen vorzustellen [70]. Auffallend ist

---

70) Vgl. Anthol. Pal. V, 144:
Ἤδη λευκόϊον θάλλει, θάλλει δὲ φίλομβρος
νάρκισσος, θάλλει δ' οὐρεσίφοιτα κρίνα·
ἤδη δ' ἡ φιλέραστος, ἐν ἄνθεσιν ὥριμον ἄνθος,
Ζηνοφίλα Πειθοῦς ἡδὺ τέθηλε ῥόδον.
Λειμῶνες τί μάταια κόμαις ἔπι φαιδρὰ γελᾶτε;
ἁ γὰρ παῖς κρέσσων ἁδυπνόων στεφάνων.

aber die Darstellung der Nymphen, welche aus den Quellen hervorragen, (τῶν πηγῶν ἀνασχοῦσαι), wie sie meines Wissens auf Kunstwerken nie vorkommen, die Haare zerraufen, was als Ausdruck des Schmerzes gewöhnlich ist, und den Brüsten Wasser entströmen lassen (ἀποβλύζουσαι τῶν μαζῶν ὕδωρ). Welcker (z. Phil. p. 420 f) hat dies so zu erklären gesucht, als ob die Nymphen die Brust zerschlagen, wie sie das Haar zerraufen, und deshalb Wasser entströmen, das als das Blut der Nymphen betrachtet wird. Allein dadurch scheint mir zuviel in die Worte des Philostratos gelegt, ohne dafs die seltsame Vorstellung sehr verbessert würde. Später (a. a. O. p. 755) beruft er sich auf eine Stelle des Pausanias (IX, 34, 3), welche beweise, dafs Nymphen, deren Brüsten Wasser entströme, auch sonst vorkommen. Allein aus seinen Worten: καὶ πηγαὶ γυναικὸς μαστοῖς εἰσιν εἰκασμέναι καὶ ὅμοιον γάλακτι ὕδωρ ἀπ' αὐτῶν ἄνεισιν geht hervor, dafs von Bildsäulen der Nymphen hier nicht die Rede ist, im Gegensatz gegen diese πηγαί sind unmittelbar vorher ἀγάλματα Νυμφῶν Λιβηθρίων erwähnt. Die Fassung dieser Quellen also glich von Natur oder durch Kunst weiblichen Brüsten, wie ja auch das Wasser milchweifs war; das Letztere war auch der Fall bei einer Quelle in Lakonien, die deshalb Γαλακώ hiefs (Paus. III, 24, 5). Auch der Ausdruck, welchen Kallimachos (h. Del. 48 f.) von Samos gebraucht:

νήσοιο διάβροχον ὕδατι μαστὸν
Παρθενίης

kann als ein naheliegendes poetisches Bild Nichts beweisen. Auffallender ist schon das Bild bei Nonnos (XXII, 19 f.):

ἐρευθιόωντι δὲ μαζῷ
οἶνον ἐρευγομένη κραναὴ πορφύρετο πέτρη.

Den Tod des Hippolytos stellt die letzte Queerseite des Sarcophags von Girgenti vor. Hippolytos ist vom Wagen gestürzt und liegt an der Erde, eins der Pferde hat sich losgerissen und ist im Begriff über ihn wegzusetzen; die andern bäumen sich voll Verwirrung. Ein Genosse ist auf einem Pferde, das sich ebenfalls bäumt, hinzu geeilt und ergreift die Zügel. Zwischen den Köpfen der Pferde sieht man den des Ungeheuers mit seinem schuppigen Halse hervorragen.

Von Römischen Sarcophagen sind mir nur zwei bekannt, welche diesen Gegenstand darstellen, und zwar nach den Angaben von Zoega. Auf dem einen ist die Jagd des Hippolytos, das Ungeheuer, und Artemis, welche den wiedererweckten Hippolytos tröstet, vorgestellt (Zoega Bassir. I p. 230. 238); auf dem andern Hippolytos von dem mit vier wild gewordenen und erschreckten Pferden bespannten Wagen herabgestürzt, dem eine kleine weibliche, geflügelte Figur sich nahet, und den Arm gegen ihn ausstreckt (Zoega bei Welcker z. Phil. p. 419). Es ist sehr zu bedauern, dafs diese Monumente nicht näher bekannt sind.

Endlich findet sich dieser Gegenstand noch auf Etruskischen Sarcophagen, was nicht auffallend ist, da für dieselben die Darstellungen eines gewaltsamen und gräfslichen Todes vorzugsweise gewählt wurden. Sie finden sich besonders in Chiusi und zeigen eine im Ganzen übereinstimmende Vorstellung, die auf ein sehr wohl componirtes Original zurückweist[71]). Hippolytos ist vom Wagen gefallen, von den vier Pferden laufen zwei nach den verschiedenen Seiten fort, zwei sind gestürzt, zu jeder Seite sind bewaffnete Begleiter sichtbar. Das Ungeheuer wird in Gestalt eines grofsen Stiers zwischen den Pferden sichtbar, auf einigen Reliefs stürzt es auf Hippolytos zu, um ihn mit den Hörnern vollends niederzustofsen. Neben Hippolytos erscheint eine Amazonenartige Frau mit geschwungener Fackel, auf einem Relief (Micali 32) hat eine zweite ganz ähnliche die Deichsel des Wagens erfafst, als sei sie es, die ihn umgestürzt hat. Abweichend ist die Darstellung eines Sarcophags in Volterra, welchen Uhden (Abh. d. Berl. Akad. 1816. 17 p. 35) folgender Mafsen beschrieben hat. „Ein junger Mann im Harnisch, mit blofsem Haupte, steht auf einem Wagen (der durch zwei Räder angedeutet ist) und hält zwei vor demselben gespannte sich bäumende scheue Pferde, unter denen ein junger Mann liegt, der voll Entsetzen die Rechte emporstreckt; dieser ist gleichfalls bepanzert und hat das Haupt mit der phrygischen Mütze bedeckt;

71) Zwei sind von Micali herausgegeben (Italia 32. 33), ein dritter ist von Braun beschrieben (Bullett. 1840 p. 151).

neben ihm sind zwei halbe heulende dickköpfige Hunde gebildet, das Ungeheuer, das Neptun gesandt hat, und das die Pferde erschreckt."

XI. Paris und Oinone[1]).

Mit welchem Eifer Dichter und Künstler den reichen Stoff der Troischen Sagen in ihren einzelnen Motiven auszubilden bestrebt waren, beweist unter vielen anderen die Sage von Paris und Oinone, welche wir hauptsächlich aus späteren Quellen kennen[2]). Ob sie bereits in den grofsen epischen Gedichten der Troischen Sage, namentlich den Kyprien, wie Welcker (Ann. XVII p. 140) vermuthet, ihren Platz gefunden habe, kann man nicht bestimmt behaupten, auch als Stoff der Tragödie läfst sie sich nicht mit Sicherheit nachweisen[3]). Der älteste Zeuge, den wir kennen, ist Hellanikos, welcher in seiner Schrift *Τρωικά* derselben Erwähnung gethan hat[4]), vorzüglich waren es aber Schriftsteller der Alexandrinischen Zeit, welche diese Sage ausbildeten, und der sentimentale Charakter derselben weist allerdings auf diese vorzüglich hin. Bion spielt auf sie an[5]) und Nikandros hatte sie ausführlich erzählt[6]), auch werden die

[1]) Dieser Aufsatz wurde als Programm zum Winckelmannsfest Greifswald 1844 gedruckt, ist aber neu bearbeitet.

[2]) Die wichtigsten Stellen sind, Apollod. III, 12, 6. Parthen. 4. 34. Ovid. her. V. Conon 23. Lycophr. 57 f. das. Tzetz. Quint. Sm. V, 259 ff.

[3]) Welcker Griech. Trag. p. 1146 ff. Ein Scenicum exodium des Helvidius, welches diesen Gegenstand behandelte, brachte dem Dichter den Tod, weil Domitianus darin eine Anspielung auf seine Scheidung fand (Suet. Dom. 10).

[4]) Parthen. 34 vgl. Preller de Hellanico p. 19 ff.

[5]) Bion II [VII], 10 f.:
ἅρπασε τὰν Ἑλέναν ποθ' ὁ βωκόλος, ἆγε δ' ἐς Ἴδαν
Οἰνώνῃ κακὸν ἄλγος.

[6]) Bei Parthen. 4 wird *Νίκανδρος ἐν τῷ περὶ ποιητῶν* citirt. Man könnte dieses für eine Abkürzung des Titels *περὶ τῶν ἐκ Κολο-*

Τρωικά des Kephalon oder Kephalion von Gergithos als Quelle angeführt [7]).

Paris war der Sohn des Priamos und der Hekabe. In Folge einer Weissagung, daſs er Verderben und Zerstörung über Troia bringen würde, setzten sie den neugebornen Knaben auf dem Ida aus. Allein er wurde von Hirten gefunden und auferzogen; kräftig und in blühender Schönheit wuchs er heran und hütete in den Waldungen des Ida die Heerden, und die Kühnheit und Unerschrockenheit, mit welcher er sie gegen Raubthiere vertheidigte, erwarb ihm den Namen Alexandros, der Wehrmann. So gewann er durch Schönheit und männliche Kraft die Liebe der Nymphe Oinone [8]), einer Tochter des benachbarten

---

φώνος ποιητῶν (sch. Nic. ther. 3) halten, aus welchem wohl die Notiz über Homeros (vit. Homer. V p. 28 West.) entlehnt ist, allein diese Schrift machte nach Wegeners wahrscheinlicher Vermuthung (de aula Attal. I p. 174) nur einen Theil der *Κολοφωνιακά* (Harpocr. s. v. *πάνδημος Ἀφροδίτη*) aus. Daſs aber in einem litterarhistorischen Werke die Sage von Oinone ausführlich erzählt sei, ist nicht annehmbar, noch weniger, wenn die bei Parthen. 34 erwähnten Verse des Nikandros über Korythos aus demselben Werke entlehnt sind, wie Heyne (z. Apollod. II p. 304) vermuthet und sehr wahrscheinlich ist, daſs dieses *περὶ ποιητῶν* handelte. Der Titel ist also wohl corrupt. Bergk (Zeitschr. f. AW. 1845 p. 377) vermuthet *ἐν τῷ ι' περιπετειῶν*, da bei Athen. XIII p. 606 C. *Νίκανδρος ἐν ἕκτῳ περιπετειῶν* citirt wird.

7) Kephalon oder Kephalion (Lobeck Agl. p. 995 ff.) von Gergithos (Strab. XIII p. 589), den Suidas mit einem späteren Historiker unter Hadrianus verwechselt (Lobeck a. a. O.) schrieb *Τρωικά*, auf die nicht selten Rücksicht genommen wird (Steph. Byz. s. v. *Ἀρίσβη*. *Γραικός*. Etym. M. s. v. *Καπύη* p. 490, 1. Tzetz. z. Lyc. 177. exeg. Il p. 3, 21). Dionysios von Halikarnassos nennt ihn einen alten Schriftsteller (I, 49. 82 vgl. Niebuhr Röm. Gesch. I p. 188 f.), allein für den wahren Urheber der *Τρωικά*, welche unter seinem Namen gingen, erklärte man Hegesianax aus Alexandreia in Troas (Athen. IX p. 393 D), vgl. Müller Etrusker I p. 173, und Klausen Aeneas p. 243. 575, welcher eine Bearbeitung eines wirklich älteren Werkes durch Hegesianax annimmt. Dieser aber war ein Zeitgenosse Antiochos des Groſsen (Athen. IV p. 155 B. vgl. Polyb. XVIII, 30. 33), und wahrscheinlich derselbe, welcher als astronomischer Dichter bekannt ist (vita Arati I p. 56. II p. 57 West. Meineke anall. Alex. p. 243 f. philol. exercc. I p. 17 f.)

8) Ganz vereinzelt steht die Notiz da beim schol. Pers. I, 134: *Calliroe nympha fuit, quam Paris ante raptum Helenae habebat, quae deserta multum dicitur rupti amoris dulce flevisse consortium; hanc comoediam scripsit Atines Celer pueriliter.* Der Name des Dich-

Flufsgottes [9]) Kebren [10]); sie verliefs ihren Vater und zog mit ihm zum Ida, dessen Wälder und Schluchten die Zeugen ihrer

ters ist sicher nicht richtig, und die Angabe von einer Komödie sehr verdächtig, übrigens ist der poetische Anstrich im Ausdruck auffallend. Eine Nymphe Calliroe wird sonst in der troischen Sage Gemahlin des Tros (Apollod. III, 12, 2) und Mutter des Ganymedes genannt (sch. German. 283 p. 68. sch. Stat. Theb. I, 548. mythogr. Vatic. II, 198).

9) Bei Ovidius (her. V, 10) nennt sie sich *edita de magno fluvio nympha* und mit einer ungewöhnlichen Bezeichnung Pegasis. Dieser Name wird zunächst von der durch den Hufschlag des Pegasos eröffneten Hippokrene gebraucht (Mosch. III, 78. Anth. Pal. IX, 225, 1. 230, 2. XI, 24, 6. Nonn. VII, 235. Ovid. trist. III, 7, 15. Martial. IX, 59, 6), dann auf die Musen, als Nymphen dieses Quells, übertragen (Propert. IV [III], 1, 19. Ovid. her. XV, 27); bei Quintus Smyrnaeus (III, 300 f.):

ὅν ποτε Νύμφη
Πηγασὶς ἠΰκομος σθεναρῷ τέκεν Ἠμαλίωνι

scheint es der Name einer Quellnymphe zu sein, wie bei Columella X, 263. Derselbe Name findet sich auf einer merkwürdigen Vase in Florenz (Dempster Etr. reg. 63. Passeri pictt. 58. Visconti mus. Pio Cl. II tav. B, 1. Laborde I Vign. 5. El. céram. II, 80). Umgeben von vier Frauen und Eros, der mit einer Leier heranfliegt, ist eine Gruppe von Figuren, die mit Inschriften bezeichnet sind. Ein Jüngling ΚΑΛΛΙΑΣ stützt sich auf die Lehne eines Sessels, auf welchem eine vollständig bekleidete Frau sitzt, ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ, die einen kleinen Stab in der Rechten hält und aufmerksam, wie der Jüngling, auf die Gruppe vor ihr schaut; über ihrem Haupt hängt ein Kranz. Vor ihr steht eine Flötenbläserin ΠΛΕΟΔΟΞΑ, oder nach Visconti wohl wahrscheinlicher ΚΛΕΟΔΟΞΑ; dann folgt eine mit einem kurzen Wamms bekleidete Figur, einen Helm auf dem Haupt, unter welchem lange Ringellocken sichtbar werden, sie schwingt in der Rechten die Lanze, in der Linken den Schild, und führt auf einer viereckigen Erhöhung einen Waffentanz aus. Die zu ihr gehörige Inschrift wurde von Lanzi ΔΟΡΚΑ, von Visconti ΦΟΡΚΑ, in der neuesten Abbildung, wahrscheinlich nach genauerer Untersuchung, ΠΟΡΝΑ gelesen. Daneben steht ruhig zusehend eine ähnliche Figur mit Helm, Schild und Lanze, aber mit Ausnahme eines breiten Busengürtels nackt, um das linke Bein ist, wie auch bei der vorigen Figur, unter dem Knie ein Band geschlungen; die Inschrift lautet ΣΕΛΙΝΙΚΟΣ. Endlich folgt eine bekleidete Frau mit einer Leier in der Linken, ruhig zusehend, mit der Beischrift ΠΕΓΑΣΙΣ. Lanzi (real gall. di Firenze p. 163 ff.), welcher die Inschriften zuerst entdeckte, wurde durch den Namen Νικόπολις bewogen, die Darstellung auf die Siegesfeier der Schlacht bei Actium zu beziehen. Allein der Name kommt auch sonst vor (Anth. Pal. VII, 340. Plut. fort. Rom. 4 p. 318 C, wo eine Hetaire des Na-

glücklichen Liebe waren, welche sie Ovidius so beredt schildern läſst [11]).

---

mens erwähnt wird. Caylus rec. II, 74), und die Ansicht ist, obwohl von Welcker (Rhein. Mus. I p. 332) gebilligt, aus mehreren Gründen zu verwerfen (vgl. Müller Hall. LZtg. 1835 Juni p. 213). Die Erklärung, welche Visconti (mus. Pio Cl. II, 32 p. 200 ff.) dagegen aufstellte, daſs die Thesmophorien dargestellt seien, ist ebenso entschieden zu miſsbilligen. Offenbar ist der Waffentanz die Hauptsache, und zwar wird er von Frauen aufgeführt. Denn dafür spricht die Körperbildung, das lange Haar und das Costüm dieser beiden Figuren, und der Name ΠΟΡΝΑ bestätigt es. Freilich scheint ΣΕΛΙΝΙΚΟΣ dawider zu sprechen, allein da alle Inschriften weniger Namen als charakteristische Bezeichnungen sind, so lieſse sich Σελίνικος auch als Adjectivum, dessen Bedeutung übrigens nicht ganz klar ist, wohl rechtfertigen. Eine Bestätigung giebt ein Vasenbild (Stackelberg Gräb. d. Hell. 22. Panofka Bild. ant. Leb. 18, 7), auf welchem eine ganz entschieden weibliche Figur, nackt bis auf den Busengürtel, ebenfalls die Beine unterhalb des Knies mit einem Band umschlungen, mit Helm, Schild und Lanze vor einer Flötenspielerin einen Waffentanz aufführt. Panofka, der auch an das Argivische Fest Hybristika, oder ein ähnliches in Tegea dachte, erkannte in dieser Figur eine Spartanerin, welche die bewaffnete Aphrodite mimisch und orchestisch darzustellen sich einübt. Allein offenbar sind diese Vorstellungen für einen solchen Gegenstand zu frivol; und auch an die ludi Florales, „*in quibus meretrices nudatis corporibus per varias artes ludendi discurrunt et armis certant gladiatoriis atque pugnant*" (schol. Iuv. VI, 250), wird man trotz der Inschrift ΠΟΡΝΑ bei einem Griechischen Vasenbild nicht denken. Es scheint aber, als ob dergleichen Waffentänze und Uebungen von Frauen ausgeführt eine beliebte Unterhaltung namentlich unter Frauen gewesen seien, worauf mehrere Vasenbilder hinweisen (Tischbein I, 60; III, 8; IV, 20), und dahin gehören auch diese Vorstellungen. Auch ist, besonders mit Rücksicht auf die Inschrift ΠΟΡΝΑ, ein Vasenbild im Museum Sant Angelo in Neapel zu vergleichen, das vier Männer auf einer Kline gelagert vorstellt, von denen einer die Flöte bläst. Ein Ephebe, nur mit einer Art von schwarzer Hose bekleidet, tanzt mit Schild und Lanze bewaffnet, die nackten Theile seines Körpers sind weiſs bemalt und eine Inschrift „*lui donne l'odieuse qualification de pédéraste* (rev. arch. II p. 477). Es ist also wohl in jener Darstellung ein Wettstreit der beiden Tänzerinnen gemeint, worauf auch die verschiedenen Instrumente deuten; die Erhöhung, auf welcher getanzt wird, findet sich auch bei musikalischen Agonen z. B. Panofka Bild. ant. Leb. 4, 8; 9. Der Name Pegasis ist der Leierspielerin sicher mit Beziehung auf die Musen gegeben, denn die Muse selbst darf man in dieser Gesellschaft wohl nicht suchen.

10) So ist die allgemeine Angabe; leicht entstellt ist der Name bei Eudokia, p. 329: *ἡ Οἰνώνη Σκεβρῆνος θυγάτηρ*, und bei Clem. Alex. str. I p. 144: *Οἰνώνη καὶ Βρῆνος*. Vereinzelt ist die Nachricht bei Tzetzes (z. Lyc. 57), der ihren Vater Oineus nennt.

11) Ovid. her. V, 9—32.

Ein Kunstwerk späterer Zeit und nicht der besten Ausführung, das Relief einer irdenen Lampe im Museum von Berlin [12]), zeigt uns Paris in Phrygischer Tracht neben der völlig bekleideten Oinone, um deren Nacken er seinen Arm geschlungen hat, während sie zärtlich zu ihm aufschaut; Felsen und ein Baum bezeichnen den waldigen Ida. Unten liegt ein jugendlicher Flufsgott auf die Urne gelehnt, aus seinen Wellen trinken zwei Rinder von der Heerde des Paris. Hier, wie auf anderen noch zu erwähnenden Monumenten, erkenne ich in dem Flufsgott lieber den Skamandros als Kebren. Denn dieser gehörte, wie ausdrücklich berichtet wird [13]), nicht dem Ida an; der Skamandros [14]) aber erscheint auch sonst als Zeuge bei Begebenheiten der Troischen Sage, um das Troische Local und namentlich den Ida zu bezeichnen [15]).

Als aber Paris zum Richter über die Schönheit der drei Göttinnen bestimmt war, da gewann Aphrodite ihm den Preis des goldenen Apfels durch das Versprechen ab, das schönste Weib der Erde, Helena, ihm als Gemahlin zuzuführen. So wandte sie sein Herz von der treuen Oinone ab und lenkte seinen Sinn auf die Frau, deren verführerische Schönheit ihn und seine Vaterstadt verderben sollte. Daher sehen wir auf Kunstwerken Oinone in ahnungsvoller Bekümmernifs bei dem Urtheil des Paris gegenwärtig.

Zu den schönsten Werken dieser Art gehört ein grofses Basrelief der Villa Ludovisi, das freilich zum Theil verstümmelt, aber gerade an der Stelle, welche uns hier angeht, hinreichend erhalten ist [16]). Der Künstler hat den Moment gewählt,

---

[12]) Millingen anc. uned. mon. II, 18, 2. Braun il giudizio di Paride p. 5. Vign. Panofka mus. Bartold. p. 150 f. Die Inschriften PARIS und OENON stellen die Erklärung aufser Zweifel.

[13]) Strabo XIII p. 596 f.

[14]) Unbärtig ist der Skamandros auch auf einer Münze von Ilion dargestellt, cab. d'Allier 13, 10.

[15]) So beim Raube des Ganymedes (s. ob. p. 17. 18), dem Urtheil des Paris (Ann. XI tav. H).

[16]) Das Relief ist zuerst erwähnt von Winckelmann (M. J. II p. 156. vgl. Werke V p. 40), dann bekannt gemacht und erklärt von Braun (giud. di Paride 1, und genauer und besser M. J. d. J. III, 29 vgl. Ann. XIII p. 84 ff. Welcker, Ann. XVII p. 184 ff. 196 f.).

wo Hermes den Göttinnen, welche im Hintergrunde stehen, ihren Richter aus der Ferne zeigt. Paris in phrygischer Tracht sitzt im Vordergrunde unter seiner Heerde im Schatten eines Baumes, neben ihm steht ein junges Weib, das Haupt mit einem Tuch bedeckt, welche in der Rechten eine Syrinx hält und traurigen Blicks auf den Hirten hinsieht. Denn dieser hat gleichgültig sein Haupt von ihr weggewendet und hört aufmerksam einem Eros zu, der ihm zur Seite auf einem Felsstein steht [17], und, indem er vertraulich den Arm auf seine Schulter legt, ihm eifrig zuredet [18]. Dafs die Frau neben Paris Oinone ist, hat schon Winckelmann richtig erkannt, die einfache Kleidung [19])

---

17) Aehnlich auf einer Gemme, welche das Urtheil des Paris vorstellt, mus. Flor. II, 24, 2. gall. di Fir. V, 22, 1.

18) Ein Bruchstück eines trefflichen Griechischen Reliefs, Paris mit Eros in derselben Gruppirung vorstellend, das aus Venedig nach Berlin gekommen sei, erwähnt Welcker (Ann. XVII p. 195). Dieselbe Gruppe von Paris und Eros findet sich auch auf einem bei S. Agnese gefundenen Relief wiederholt (Guattani M. J. 1805 tav. 28). Die beiden Hauptfiguren sind treu copirt, nur ist der Ausdruck bei weitem nicht so sprechend. Paris hält eine Flöte in der Hand, neben ihm sitzt sein Hund, hinter ihm ist ein kleines tempelartiges Gebäude sichtbar. Im unteren Theile des Reliefs sieht man drei gut gezeichnete und gruppirte Kinder. Diese sind wiederum nach dem schönen Relief in München copirt, das Herakles als Aufseher von Kindern darstellt (Winckelmann M. J. 67. Guattani notiz. 1788 Genu. tav. 3. Schorn Glyptoth. 131). So liefert auch dieses Relief einen interessanten Beleg für die Beobachtung, wie die Alten häufig auch einzelne Gruppen und Figuren, welche besonders gelungen erschienen, aus einem Kunstwerk auf ein anderes übertrugen, um den Raum angemessen zu füllen.

19) Bei Lucianus (d. d. XX, 3) sagt Hermes: *δοκεῖ τις αὐτῷ συνοικεῖν Ἰδαία γυνή, ἱκανὴ μὲν ἄγροικος δὲ καὶ δεινῶς ὄρειος.* Hieher gehört auch das Kopftuch, welches als eine bequeme Haartracht besonders alte Frauen (s. oben p. 204 f.), namentlich die Ammen (XII n. 9) tragen, aber keineswegs allein. So ist eine junge Frau damit bekleidet, welche dem Herakles einen Knaben zuführt (mus. Borb. IV, 32. vgl. Bull. Nap. I p. 60. II p. 53). Daher gehört es vorzugsweise auch zum ländlichen Costüm (Clarac mus. de sc. 165, 437; mus. Borb. IV, 53; Campana ant. opp. in plast. 44), weshalb es auch wohl Bakchische Frauen häufig tragen (Exc. IV n. 14), sowie auch Nymphen (ob. IV n. 38). Vgl. noch R. Rochette (M. J. p. 181: 314. choix de peint. p. 149), welcher aber im Irrthum ist, wenn er die Benennung *κρήδεμνον* nicht gelten lassen will, weil dieses eine Binde bezeichne. Dagegen sprechen die deutlichen Stellen bei Homeros (Od. I, 334. Il.

und namentlich die Hirtenflöte[20]) kommen ihr besonders zu. Sie bezeichnet die unschuldigen ländlichen Zerstreuungen, wie sie unter Hirten gebräuchlich waren, und wie sie bis dahin in ihrer Gesellschaft dem Paris genügt hatten. Traurig läfst sie sie sinken, da sie sieht, wie er unter den Einflüsterungen des trügerischen Eros ihr bereits untreu geworden ist. So sehen wir den Sieg Aphrodites schon entschieden, ehe noch die Göttinnen dem Paris genaht sind, wir sehen das stille Glück einer stillen Liebe durch die Regungen einer ehrgeizigen Leidenschaft gestört, welche den Kummer der schmerzlich Leidenden nicht achten wird. Aber diese idyllische Scene erhält durch das Erscheinen der drei Göttinnen in der Ferne, welches sie mit bedeutenden, schicksalsschweren Ereignissen verknüpft, einen grofsartigen Hintergrund, der durch die Gegenwart der auf der anderen, jetzt verstümmelten Seite des Reliefs, dargestellten Gottheiten sicher einst noch weit mehr hervorgehoben wurde. Fein und geistreich hat der Künstler, indem er das, was scheinbar ein Nebenmotiv war, in den Vordergrund gestellt hat, unsere Theilnahme auf eine Weise in Anspruch genommen, wie es ihm sonst nie hätte gelingen können, denn er hat dadurch dem Gegenstande eine sittliche und gemüthliche Bedeutung gegeben. Zugleich hat er die für die bildende Kunst immer bedenkliche Aufgabe, unmittelbar den Wettstreit der Göttinnen um die Schönheit darzustellen, vermieden. Er hat denselben in die Perspective gestellt und läfst uns doch über seinen Ausgang nicht in Zweifel. So erschliefst uns dieses Relief, wie sich die künstlerische Composition desselben schön und symmetrisch abrundet, auch einen tiefen und reichen Inhalt.

Bei Weitem nicht so deutlich sind die Vasenbilder, auf welchen man Oinone bei dem Parisurtheil gegenwärtig erkannt hat.

XIV, 184) und Eustathios (z. Il. a. a. O.) sagt ausdrücklich: *κρήδεμινον κεφαλῆς ἢν κάλυμμα παρειμένον μέχρι τῶν ὤμων.* Indessen bin ich weit entfernt zu behaupten, dafs *κρήδεμινον* der einzig richtige Ausdruck sei, und dafs man nicht auch andere, wie *καλύπτρα*, oder das Lateinische *rica* (Fest. s. v.) passend anwenden könne.

[20]) Plat. rep. III p. 399 D: *κατ᾽ ἄγρους τοῖς νομεῦσι σῦριγξ ἄν τις εἴη.* Gewöhnlich wird sie dem Paris gegeben (Eur. Hel. 358 f. Iph. A. 574 ff. Colluth. 108 f.).

Auf einem Chiusischen Prachtgefäfs [21]) sitzt Paris in reicher Phrygischer Tracht [22]) inmitten seiner Heerde und hört erstaunt die Botschaft an, welche Hermes ihm verkündigt. Vor ihm steht Athene in vollem Waffenschmuck, hinter ihm Here im Gespräch mit der sitzenden Aphrodite, neben welcher Eros schwebt, der dem Paris zuwinkt. Hinter diesem steht eine jugendliche Frau, in einen weiten Mantel gehüllt, einen Stab in der Rechten haltend, welche ernst auf das was vorgeht, hinblickt. Es ist Oinone [23]), welche die traurigen Folgen dieser Zusammenkunft voraussieht, wie sie auch bei Ovidius (her. V, 33 ff.) sagt:

Illa dies fatum miserae mihi duxit, ab illa
 pessima mutati coepit amoris hiems,
qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis
 venit in arbitrium nuda Minerva tuum.

Auf der anderen Seite steht hinter Athene ein älterer Mann in Phrygischer Tracht mit der Doppellanze, wahrscheinlich Priamos [24]), und seine Gegenwart weist uns auf die Zukunft hin;

21) Braun il laberinto di Porsenna tav. 5. Gerhard Apul. Vasenb. Taf. D, 1.

22) Der gestickte Lorbeerkranz auf dem Chiton des Paris findet sich ebenso auf der Karlsruher Vase (Braun giud. di Par. 1. Creuzer Ausw. 1. Gerhard Apul. Vasenb. Taf. D, 2), auf der Berliner (Gerhard Apul. Vasenb. Taf. C), sowie der entsprechenden Kadmosvase (Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. Taf. C), und anf anderen (Tischbein II, 8; Inghirami vasi fitt. 226; Gerhard Midiasvase Taf 1; 2).

23) Braun hat später (Ann. XIII, p. 85 f.) diese Frau für Helena erklärt, auf welche Eros den Paris aufmerksam mache, und R. Rochette (choix de peint. p. 160) stimmt ihm bei. Für Oinone, welche auch Gerhard (Apul. Vasenb. p. 32) anerkennt, spricht aber nicht nur, dafs ihre Gegenwart natürlicher und bedeutsamer ist, sondern der Umstand, dafs sie offenbar, wie der Umrifs der Figur und ihre Haltung zeigen, guter Hoffnung ist. Einen solchen Umstand zu benutzen, verschmähte die alte Kunst nicht, wenn er wie hier von Bedeutung ist. In derselben Weise wird auch Aithra beim Abschied des Aigeus vorgestellt (mus. Borb. II, 12 vgl. Zeitschr. f. AW. 1842 p. 884).

24) Braun, welchem R. Rochette und Gerhard zustimmen, erklärt ihn für Hektor, der durch seine Tapferkeit einen passenden Gegensatz zum Paris abgebe. Allein mir scheint diese Figur wenig geeignet für Hektor, und ich bezweifle, dafs dieser je in Phrygischer Tracht, ohne Rüstung vorgestellt worden sei.

denn wie das Urtheil des Paris seine Verbindung mit Oinone zerrifs, so führte sie seine Anerkennung als Königssohn herbei. Hinter Priamos schwebt eine geflügelte Siegesgöttin mit einem Kranze herbei, die wohl in einem ähnlichen symbolischen Gegensatze zu dem Eros auf der entgegengesetzten Seite steht, wie Priamos zu Oinone; in dem Sinne wie man Paris, als ein Gegenstück zu dem Herakles des Prodikos, zwischen weichlicher Wollust und mannhafter Tapferkeit sich entscheiden liefs [25]). In etwas anderer Weise erklärt Welcker (Ann. XVII p. 179 ff.) diese Figuren für symbolische Andeutungen der von den Göttinnen dem Paris gemachten Versprechungen. Die Frau neben Eros ist ihm Helena, der Mann in phrygischer Tracht die Personification der königlichen Würde und Macht [26]), Nike bezeichnet den Kriegsruhm. Dabei stört mich aufser der Inconcinnität, dafs der Helena auch noch Eros beigesellt ist, vornehmlich der Umstand, dafs Figuren, wie Helena und der vorausgesetzte Basileus, auf eine Linie gestellt werden mit rein symbolischen Figuren wie Nike. Indefs erkenne ich gern an, dafs auch die von mir vorgeschlagene Erklärung von Bedenken nicht frei ist.

Viel schwankender ist die Erklärung eines Apulischen Vasengemäldes [27]), das zwar das Urtheil des Paris sicher darstellt, aber in einer Weise, dafs die drei Göttinnen selbst unter den verschiedenen dabei gegenwärtigen weiblichen Figuren nicht

---

[25]) Athen. XII p. 510 C: *ἐγὼ δέ φημι καὶ τὴν τοῦ Πάριδος κρίσιν ὑπὸ τῶν παλαιοτέρων πεποιῆσθαι ἡδονῆς πρὸς ἀρετὴν οὖσαν σύγκρισιν.* XV p. 687 C: *Σοφοκλῆς δ' ὁ ποιητὴς ἐν Κρίσει τῷ δράματι τὴν μὲν Ἀφροδίτην Ἡδονήν τινα οὖσαν δαίμονα μύρῳ τε ἀλειφομένην παράγει καὶ κατοπτριζομένην, τὴν δ' Ἀθηνᾶν Φρόνησιν οὖσαν καὶ Νοῦν ἔτι δ' Ἀρετὴν ἐλαίῳ χρωμένην.* Wie in dem Satyrdrama des Sophokles (s. Schöll Beitr. I p. 235 ff.) bei diesem entschiedenen Gegensatze zwischen Athene und Aphrodite Here dargestellt worden sei, wissen wir leider nicht, es scheint fast, als habe sie gegen jene beiden Göttinnen zurücktreten müssen, wie dieses auch von unserem Vasenbilde gelten würde.

[26]) Welcker erinnert an ein merkwürdiges Vasenbild (mus. Greg. II, 4, 2), wo ein bärtiger Mann in Asiatischer Tracht mit dem Namen ΒΑΣΙΛΕVΣ bezeichnet ist, sowie eine vor ihm stehende Frau die Beischrift ΒΑΣΙΛΕΣ.

[27]) Gerhard Apul. Vasenb. 13. Berlins ant. Bildw. n. 1011.

mit Bestimmtheit zu erkennen sind. Einige sind wohl ohne Zweifel allegorischer Bedeutung, obgleich es schwer hält das Nähere anzugeben, aber ohne hinreichenden Grund hat Gerhard (Apul. Vasenb. p. 23) in einer derselben Oinone erkannt. Eher möchte ich dieselbe auf einem anderen Vasenbilde finden [28]) in der neben Paris sitzenden weiblichen Figur mit einer Urne in der Hand, welche für eine Nymphe das passendste Attribut ist, obwohl ich mich nicht erinnere, auf Vasenbildern sie sonst in der Hand von Nymphen gesehen zu haben. Aber der Aphrodite oder gar der Here würde sie, soviel ich weifs, noch weniger zukommen. Auf der anderen Seite neben Paris ist aufser der deutlich charakterisirten Athene eine Frau zugegen, welche in beiden Händen ein Halsband hält, also wohl nur Aphrodite sein kann. Here fehlt dann ganz, allein es ist nicht selten, dafs einzelne Scenen des Parisurtheils vorgestellt werden, in welchen zwei Göttinnen oder auch nur eine vor ihrem Richter erscheinen.

Eine solche Scene glaube ich nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf einem Vasenbild [29]) zu erkennen, wo ein bekränzter Jüngling mit einer Leier, welche man so häufig in den Händen des Paris sieht [30]), neben einer Säule sitzt, auf die er den linken Arm stützt [31]). Vor ihm steht eine Frau mit einer Lanze in der Rechten, hinter ihm erscheint Nike, welche ihm einen Kranz darbietet, es ist also die Scene dargestellt, wo Athene den Jüngling für sich zu gewinnen strebt, wie sie in einem Wandgemälde allein vor ihm steht und ihm selbst die Siegesbinde darbietet [32]). Unmittelbar neben der Säule steht eine einfach gekleidete Frau, welche seinen Arm anfafst, so dafs er sich nach ihr umsieht; diese Vertraulichkeit, sowie der Umstand, dafs sie durch kein Attribut als eine der Gegnerinnen der Athene be-

28) Gerhard Apul. Vasenb. Taf. E, 6. Berlins ant. Bildw. n. 904.

29) Élite céram. II, 35.

30) O. Jahn Bull. 1842 p. 26 ff. R. Rochette choix de peint. p. 159.

31) Sie findet sich auch auf den n. 28 u. n. 34 citirten Vasenbildern.

32) Winckelmann M. J. 113. Millin gal. myth. 139, 536. Millingen anc. uned. mon. I Taf. B, 3.

zeichnet ist, macht es wahrscheinlich, dafs Oinone dargestellt sei [33]).

Eine ähnliche Scene hat man auf einem früher sehr verschieden erklärten Vasenbild [34]) später ziemlich allgemein erkannt. Paris sitzt unter seiner Heerde, vor ihm steht Hermes, hinter diesem sitzt eine verschleierte Frau mit einer Schaale, hinter Paris steht eine Frau ebenfalls mit einem Schleier, die ein Scepter in der Linken aufstützt. Diese erklärte Millingen für Aphrodite, jene sitzende für Helene, welche R. Rochette (M. J. p. 261), dem Creuzer (Ausw. Gr. Thongef. p. 24 f.) beistimmt, auf die Nymphe des Ida, Gerhard (Apul. Vasenb. p. 19 f.) auf Oinone deutete. Neuerdings aber hat R. Rochette (choix de peint. p. 160) die Frau mit dem Scepter für Here und die sitzende für Aphrodite erklärt und diese Deutung scheint mir die richtige [35]).

Die Gunst der Aphrodite führte nun zunächst die Anerkennung des Paris herbei. Priamos veranstaltete zum Gedächtnifs des todtgeglaubten Sohnes eine Feier mit Kampfspielen und zum Preise wurde der schönste Stier aus der Heerde des Paris bestimmt. Da sein Widerstand, als man sein Lieblingsthier hinwegführte, vergeblich war, beschlofs der kühne Hirt, selbst in den Spielen sich den Preis zu erkämpfen; und wirklich trug sein Muth und seine jugendliche Kraft den Sieg davon, selbst die tapferen Söhne des Priamos, Hektor, Deiphobos und Ilioneus mufsten ihm unterliegen. Von Zorn und Scham, von einem Hirten überwältigt zu sein, glühend wollten sie ihm den Preis streitig machen, und es kam zu einem heftigen Wortwechsel, in welchem Deiphobos das Schwert zückte, um den

33) Gerhard hat auch auf einem Spiegel (Etr. Spieg. 191), wo Athene vor Paris steht, eine weibliche Figur im Hintergrunde, welche einen Schild trägt, für Oinone erklärt, was mir nicht einleuchten will.

34) Passeri pictt. I, 16. d'Hancarville IV, 24. Visconti mus. Pio Cl. IV Taf. A. Millingen anc. uned. mon. I, 17. Inghirami vasi fitt. 171.

35) Auf einem Vasenbilde (M. J. d. J. I, 57 A, 1), welches Müller (Arch. § 369, 4) richtig für eine Scene des Parisurtheils erklärte, ist die Frau mit einem Scepter hinter Paris, vor welchem Hermes steht, nicht mit Cavedoni (Bull. Nap. II p. 50) für Oinone oder Aphrodite, sondern vielmehr für Here zu erklären.

kecken Eindringling zu tödten, so daſs dieser am Altar des Zeus Schutz gegen den mörderischen Anfall suchen muſste. Und hier wurde er nun als Sohn des Priamos erkannt; Kassandra, die Seherin, verkündigte es, gewisse Erkennungszeichen, die man dem ausgesetzten Kinde mitgegeben hatte, bestätigten es, er selbst hatte durch Muth und Kraft sich seiner königlichen Herkunft würdig bewiesen [36].

Dieser pathetische Gegenstand war auch von den Tragikern behandelt worden, Sophokles [37] und Euripides [38] hatten ihn in ihrem Alexandros dargestellt und Ennius hatte die Tragödie des letzteren den Römern behandelt [39]. Der Hauptmoment, wo Paris von den Brüdern bedroht auf den Altar des Zeus geflüchtet ist, und als Sohn des Priamos erkannt wird, ist häufig auf Etruskischen Sarcophagreliefs dargestellt [40].

Den Mittelpunkt dieser Darstellungen bildet stets Paris, der mit einem langen Palmzweige, dem Symbol seines Sieges, in der Linken und dem bloſsen Schwert in der Rechten, auf dem Altar knieet, von dem Angriffe seiner Brüder hart bedrängt und von einer weiblichen, meist nach Etruskischem Gebrauch, geflügelten Gottheit beschützt. Die einfachste Vorstellung der Art, zwar arg verstümmelt, aber durch Vergleichung mit den besser erhaltenen von unzweifelhafter Deutung [41], zeichnet sich durch lebhafte Gruppirung und gute Zeichnung aus. Von bei-

---

36) Hygin. fab. XCI. Auch Nero in seinem Gedicht Troica hatte diese Sage behandelt (Serv. z. Verg. Aen. V, 370).

37) Welcker Griech. Trag. p. 100.

38) Osann hat zuerst den richtigen Titel Alexandros statt Alexandra (obgleich Fritzsche z. Arist. ran. p. 62 ff. wieder zweifelt) und den Inhalt nachgewiesen (Wolfs Anall. IV p. 462 ff.), vgl. Matthiae z. Eurip. IX p. 33 ff. Welcker Griech. Trag. p. 462 ff. Schöll Beitr. I p. 47 ff. Planck de Euripidis Troica didascalia p. 10 ff. Vater Untersuchgen üb. d. dramat. Poesie d. Gr. p. 22 ff. Wagner Eurip. frgmm. p. 28 ff. Hartung Eurip. rest. II p. 233 ff.

39) Varr. LL. VII, 82.

40) Uhden Schrr. d. Berl. Akad. 1828 p. 234 ff. Inghirami osserv. sopra i mon. ant. p. 129. R. Rochette M. J. p. 253 ff. Welcker Griech. Trag. p. 472 f.

41) Taf. 13, 1 nach einer von Braun mir mitgetheilten Zeichnung. Ich zweifle nicht, daſs es das von Gori (mus. Etr. II, 174, 2) schon publicirte Relief ist, zu dessen Zeit es noch besser erhalten war.

den Seiten dringen die ergrimmten Brüder auf ihn ein, während eine geflügelte Göttin zu seinem Schutz herbeieilt. Merkwürdig ist namentlich auch neben dem Altar die Ionische Säule, welche einen mit Binden kreuzweis umwundenen Omphalos [42]) trägt, eine Bezeichnung des Ortes und der Veranlassung der Kampfspiele [43]).

Reicher und bedeutender sind andere Vorstellungen, von denen namentlich zwei zu erwähnen sind, welche einander gegenseitig erläutern, da beide nicht völlig erhalten sind [44]). Zur

---

[42]) Es ist nicht ein Pinienzapfen, wie R. Rochette (M. J. p. 259) nach der Abbildung bei Gori meinte, sondern ganz deutlich die jetzt wohl bekannte Gestalt des Omphalos. Eben so mit kreuzweis gelegten Binden geschmückt sieht man ihn auf einem Wandgemälde (mus. Borb. IX, 20), auf Münzen der Mamertiner (Eckhel syll. I Taf. 2, 11. Millingen anc. coins 2, 13) und sonst.

[43]) Die Ionische Säule ist bei Leichenspielen besonders angemessen (vgl. Exc. III n. 66), findet sich aber überhaupt bei der Darstellung von Kampfspielen sehr häufig (Tischbein I, 47; 48 [Panofka Bildw. ant. Leb. 3, 1; 2]). Der auf derselben aufgestellte Omphalos könnte, bei Vergleichung der Sitte, Weihgeschenke und geheiligte Gegenstände auf Säulen aufzustellen (Rofs Ann. XII p. 25 ff.), zunächst auf Apollocultus hinweisen, was für Troisches Local nicht unangemessen wäre. Denn nicht allein in Delphi war ein Omphalos, sondern auch an andern Orten (Müller antt. Antioch. p. 57 f.). Es ist aber wohl fraglich, ob das was gewöhnlich Omphalos genannt wird, für ein ausschliefslich Apollinisches Symbol genommen werden darf, und überall dieselbe Bedeutung hat. Er findet sich neben Asklepios (mus. Borb. IX, 47 vgl. Müller Arch. p. 710), auf Etruskischen Urnen beim Opfer der Iphigeneia (R. Rochette M. J. 26, 2), und einer auf Iphigeneia in Tauris bezogenen Vorstellung (Gori mus. Etr. II, 170, 2), beide Mal von einer Schlange umwunden. Auf einem interessanten Römischen Relief (Cavedoni ant. marmi Modenesi Taf. 1 p. 192 f.) sitzt eine jugendliche männliche Figur auf dem Omphalos und stützt den linken Arm auf eine bärtige Herme, so dafs wohl an Apollon nicht zu denken ist; ebensowenig wenn auf einem Wandgemälde der von einer Schlange umwundene Omphalos von zwei Laren umgeben ist (mus. Borb. IX, 20). So scheint er also mehr die allgemeine Bezeichnung eines heiligen Orts zu sein. Bei Statius (Theb. VI, 352) heifst der Grenzstein *Saxeus umbo*, und dieselbe Gestalt gab man auch Grabmonumenten (vgl. ob. p. 134). Vielleicht gehören auch die phalae und ova des Circus hieher (R. Rochette M. J. p. 99 ff.).

[44]) *a.* Micali Italia 48. und danach Taf. 9. Dasselbe Relief ist nach einer genaueren Zeichnung, welche ich Braun verdanke von Neuem abgebildet Taf. 13, 2. Auch ist Uhdens nach dem Original gemachte Beschreibung (a. a. O. p. 234 ff.) zu vergleichen.
b. Dempster Etr. reg. II, 81, 2. R. Rochette M. J. 51.

Rechten des auf dem Altar knieenden Paris[45]) steht eine geflügelte Frau[46]), mit nacktem Oberleib, mit einem Halsbande und Kreuzbändern über der Brust geschmückt, sie erhebt die in den Mantel gewickelte Linke zum Schutze des Paris[47]), und hält in der Rechten eine Rolle; eine jener auf Etruskischen Kunstwerken häufigen allegorischen Figuren, deren Benennung schwierig ist, obgleich ihre Bedeutung im Allgemeinen verständlich ist[48]). Sie richtet ihren abwehrenden Blick auf einen mit gezücktem Schwert herbeieilenden jugendlichen Krieger, der mit Helm und Schild bewaffnet und mit einer Chlamys bekleidet ist[49]). Auf ihn folgt ein zweiter mit Panzer[50]) und Helm gerüsteter Krieger, in der Rechten hält er das Schwert, mit der Linken hält er einen Zipfel seiner Chlamys vor das Auge, als würde er von einem unerwarteten Anblick geblendet. Seine rasche Bewegung wird durch eine weibliche, reich bekleidete Figur gehemmt, welche ihn zurückhält, indem sie mit der Rechten seine Rechte faſst, mit der Linken ihn umschlingt. Es kann nicht zweifelhaft sein, daſs es Kassandra ist, welche verkündigt, daſs der, welchen sie ermorden wollen, ihr Bruder ist[51]).

---

45) Neben dem Altar findet sich auf *a* eine Säule, deren oberster Theil verstümmelt ist, und vielleicht einen Aufsatz trug, wie der auf Taf. 13, 1 befindliche.

46) Aehnliche Figuren s. Inghirami mon. Etr. I, 93; 94. Auf *a* ist in dem Flügel ein Auge sichtbar, wie auf andern Etruskischen Reliefs (Micali storia 105; Clarac mus. de sc. 214 bis, 789) in dem Flügel eines männlichen Dämon.

47) Vielleicht ist diese Geberde auch so zu deuten, daſs sie den Schleier vom Haupte entfernt, um sich zu enthüllen.

48) R. Rochette (M. J. p. 257) erklärt diese Figur für Aphrodite, was allerdings nicht unmöglich ist; und mitunter ist diese Frau ungeflügelt (Gori mus. Guarn. 18; vgl. n. 51).

49) Zu seinen Füſsen liegt auf *a* ein Harnisch, welchen man, wie auch eine neben dem Altar befindliche Vase (Gori mus. Guarn. 18) auf den Kampfpreis bezogen hat.

50) Der Panzer ist auf der Brust mit einem Stern geschmückt, wie der des Amphiaraos auf einem Vasenbild (M. J. d. J. III, 54).

51) Von einem im Museum zu Florenz befindlichen Sarcophagrelief habe ich mir folgende Beschreibung aufgezeichnet: „Paris mit der Palme kniet auf einem Altar; zu seiner Rechten steht eine weibliche Figur, welche das Gewand mit der Linken vor die Scham hält, mit der Rechten über den Kopf zieht. Ein junger Mann mit

Von der andern Seite eilt ebenfalls ein junger Mann auf Paris zu, der in *a* das Schwert zückt, was auf *b*, wo er auch ganz bekleidet erscheint, nicht deutlich ist. Neben diesem zeigt sich noch eine mit langem Untergewande und darüber geschlagenem Mantel bekleidete Figur, die ein Scepter in der Linken hält, und die Rechte mit dem Ausdruck des höchsten Erstaunens erhebt. Diese würde man auf *a* für eine weibliche halten, allein die Vergleichung mit *b* und anderen Reliefs [52]) zeigt, dafs es die eines bejahrten Mannes, ohne Zweifel des Priamos ist. Für die drei jungen Männer bieten sich die überlieferten Namen des Deiphobos, Hektor und Ilioneus dar [53]).

Aufser diesen Figuren von unzweifelhafter Deutung befindet sich auf *a* an der linken Seite noch nach R. Rochettes Aussage (M. J. p. 258) eine Frau in einem kurz aufgeschürzten Chiton und mit Jagdstiefeln, welche einen bis auf die Chlamys nackten Knaben mit einem Ball in der Hand ängstlich zu entfernen sucht. In dieser glaubte ich Oinone zu erkennen, der die Tracht der Bergbewohnenden Nymphen wohl zukomme, mit ihrem Sohne Korythos, der ohne die Gefahr seines Vaters zu ahnen, den Ball als ein kindliches Spielzeug in der Hand halte [54]). Die Ge-

---

Chlamys, Schild und Schwert, welcher auf Paris einstürmt, wird von einem bekleideten zurückgehalten. Links wird Paris von einem anderen Manne angegriffen, neben dem eine Frau in Amazonentracht die Doppelaxt schwingt; dann folgt ein bekleideter Mann mit Phrygischer Mütze und Scepter". Der Mann, welcher den angreifenden zurückhält, kann wohl nur Helenos sein, der nicht selten mit Kassandra die Rollen tauscht.

52) Gori mus. Guarn. 21; mus. Greg. I, 95, 4; vgl. n. 50.

53) Hygin. fab. XCI: *Indignans Deiphobus gladium ad eum strinxit.* Serv. z. Verg. Aen. V, 370 (vgl. mythogr. Vat. II, 197): *Paris — fortissimus fuit, adeo ut in Troiae agonali certamine superaret omnes, ipsum etiam Hectorem, qui cum iratus in eum stringeret gladium, dixit se esse germanum.* Ovid. her. XVI, 359 f.:
Pene puer vario iuvenes certamine vici,
in quibus Ilioneus Deiphobusque fuit.

54) So spielen die Kinder der Medeia, während ihre Mutter über ihren Tod sinnt, unbefangen mit dem Ball (Beger spicil. p. 130; Winckelmann M. J. 91. Millin gal. myth. 108, 426. Clarac mus. de sc. 204, 478), oder mit Astragalen (mus. Borb. V, 33). Nach einer Vermuthung Abekens (Bull. 1839 p. 41 ff.) waren auch die Kinder der Niobe in ähnlicher Weise spielend vorgestellt, als die Rache der Götter über sie hereinbrach.

genwart der Oinone liefs sich, wenn auch nicht nachgewiesen werden kann, dafs sie in der Tragödie aufgetreten sei [55]), wohl rechtfertigen. Sie konnte entweder durch die Nachricht von seinem Siege erfreut, oder durch die ihm drohenden Gefahren geängstigt mit dem Knaben herbeieilen; und da die Herkunft des Paris durch die herbeigeschafften Erkennungsmittel erwiesen wurde [56]), so konnte Oinone dieselben ebensowohl bringen, als etwa der Hirt, welcher Paris gefunden hatte, obgleich man freilich eher an diesen denkt.

Allein meine Vermuthung, welche nicht ohne Zustimmung geblieben ist, ist falsch; die angebliche Oinone ist ein Mann. Das zeigt schon die Abbildung bei Micali (s. Taf. 9), obgleich bei der Ungenauigkeit dieser Abbildung und dem verstümmelten Zustande des Originals die Vermuthung erlaubt wäre, dafs eine weibliche Figur für eine männliche versehen sei [57]). Allein die genauere Zeichnung (Taf. 13, 2), womit eine andere unter den ineditis des Berliner Museums befindliche, sowie Uhdens Beschreibung (a. a. O. p. 235) übereinstimmt, zeigt uns einen bärtigen Mann, der mit dem Ausdruck bekümmerten Erstaunens den Knaben fortzuführen sucht. Also an Oinone ist nicht zu denken, aber der Knabe, welcher in Sicherheit gebracht werden soll, mufs doch wohl zu dem bedrängten Paris eine nähere Beziehung haben, und es bleibt mir wahrscheinlich, dafs es Korythos sei; in seinem Beschützer möchte man den alten Hirten erkennen, welcher einst den Paris gefunden und erzogen hat [58]).

---

55) Euripid. fr. 9 W.:

ἐκ τῶν ὁμοίων οἱ κακοὶ γαμοῦσ' ἀεί

scheint auf Oinone bezüglich zu sein.

56) Serv. z. Verg. Aen. V, 370 (vgl. mythogr. Vat. II, 197): *Dixit se esse germanum et ex allatis crepundiis probavit.* Ovid. her. XVI, 90:

Regius agnoscor per rata signa puer.

57) Vgl. ob. VIII, n. 9.

58) Den Pflegevater des Paris nennt Apollodoros (III, 12, 5) Agelaos, Tzetzes (z. Lyc. 138) Archelaos, Porphyrios (schol. ad Il. III, 325) Archialas. Der Umstand, dafs der Letzte sich dabei auf die τραγῳδούμενα des Asklepiades beruft, spricht dafür, dafs dieser Hirte in der Tragödie eine Rolle spielt.

Ob ein anderes Relief [59]), das in diesen Kreis gehört, für die eben aufgegebene Oinone Ersatz gebe, wage ich nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Auch hier knieet Paris mit der Siegespalme und dem bloſsen Schwert auf dem Altar, ihm zur Linken steht die Flügelfrau, hier ganz bekleidet, und legt ihre Linke auf seine Schulter, mit der Rechten faſst sie den Schild des angreifenden Kriegers und drängt ihn so zurück. Er ist mit einem Helm, Chiton, Chlamys und Stiefeln bekleidet und hat das Schwert gezückt; hinter ihm ist ein zweiter nur mit der Chlamys bekleideter Mann sichtbar, der, soviel bei der Verstümmlung des Reliefs zu erkennen ist, sich wie erschreckt abwendet und seinen Angriff hemmt. Auf der anderen Seite steht neben Paris eine weibliche Figur, welche der Flügelfrau in der Kleidung genau entspricht [60]), nur daſs ihr die Flügel fehlen, sie hält mit dem rechten Arm Paris umschlungen, mit der Rechten faſst sie die von ihm gehaltene Siegespalme an. Diese zärtliche Zutraulichkeit scheint mir für Kassandra, an die man sonst denken möchte, weniger angemessen, für Oinone würde sie dagegen charakteristisch sein. Neben ihr ist eine Gruppe von zwei Männern, welche ein Kind zurückzuhalten bemüht sind; einer derselben ist bejahrt, bärtig, mit der Phrygischen Mütze, langem Untergewande und Mantel bekleidet, der andere verstümmelt und nicht mehr deutlich zu erkennen. Das Kind ist ebenfalls bekleidet und hält in beiden Händen eine Streitaxt, offenbar soll es verhindert werden an dem Streite der Männer Theil zu nehmen. Wie mir scheint kann man auch hier nicht unpassend Korythos erkennen.

Daſs die Streitaxt in seiner Hand diesem Gegenstand eigen-

---

59) Taf. 14 nach einer von Braun mir mitgetheilten Zeichnung.

60) Sie hat auch die Kreuzbänder, welche sich allerdings am häufigsten bei geflügelten Figuren finden, so daſs man angenommen hat, sie hätten zur Befestigung der Flügel gedient (Winckelmann M. J. II p. 3. Visconti mus. Pio Cl. IV, 43 p. 285, B p. 315. VI, 4 p. 50. Lewezow Amalth. II p. 360 f.), oder auch zur Befestigung an Maschinen (Böttiger kl. Schrr. I p. 240. II p. 176). Allein sie finden sich auch sonst als weiblicher Schmuck (Zoega bass. I p. 174 f. Gerhard Berlins ant. Bildw. p. 30); namentlich in Etruskischer Kunst (Micali storia 105; mus. Chius. 14; Clarac mus. de sc. 214ter, 789; 792).

thümlich sei, dürfte daraus hervorgehen, dafs auf einem schon erwähnten Relief (n. 51), sowie auf zwei anderen von R. Rochette (M. J. p. 258) angeführten, eine Frau in Amazonenartiger Tracht, welche eine Streitaxt schwingt, neben Paris erscheint. Und damit wird man eine Vorstellung zusammenstellen müssen, welche auf bronzenen mit Relief verzierten Spiegelkapseln sich öfter wiederholt findet [61]). Auch hier knieet ein Jüngling mit der Palme und dem gezückten Schwert auf dem Altar, links schreckt ein gerüsteter Krieger mit blofsem Schwert vor ihm zurück, links schwingt eine Amazone in stürmischer Bewegung die Streitaxt. In diesem Zusammenhange wird weder die gewöhnliche Deutung auf Orestes und Pylades, noch die von Gerhard (Etr. Spieg. I p. 87) ausgesprochne auf Neoptolemos in Delphi haltbar erscheinen, sondern man wird auch hier Paris erkennen müssen. Die Amazone mit der Axt würde man am ehesten für eine jener dämonischen Gestalten halten [62]), wie die Etruskischen Kunstwerke sie so häufig zeigen [63]), wenn nicht der vorher erwähnte Umstand die Vermuthung erregte, es sei hierin ein eigenthümlicher Zug dieser Sage zu erkennen, den ich allerdings nicht weiter nachweisen und erläutern kann [64]).

---

61) Bartoli sepolcri 97*; Gerhard Etr. Spieg. 21, 1; de Witte cat. Beugnot. p. 131, 390; Dubois cat. Pourtalès p. 119, 644; Bull. 1844 p. 97. arch. Ztg. II p. 349 f.

62) Auf einem Chiusinischen Sarcophag (mus. Chius. 81) knieet Paris mit der Palme auf dem Altar, zu beiden Seiten befindet sich eine jener weiblichen Figuren im kurzen Chiton mit der Fackel (s. XIII n. 33), und ein bewaffneter Krieger, welcher erschreckt zurückweicht.

63) In diesem Sinne erscheint eine Amazone, die mit der Streitaxt ausholt, bei einem Kentaurenkampfe (mus. Greg. I, 94, 3), und bei der Vorstellung, welche gewöhnlich auf Oinomaos gedeutet wird, auf einem Relief in Berlin. Auf Römischen Reliefs erscheinen die Figuren mit der Axt (mus. Pio Cl. V, 22; gall. Giust. II, 130; R. Rochette M. J. 25, 2).

64) Nichts ist häufiger auf Etruskischen Sarcophagreliefs als die Vorstellungen von Männern, welche vor mörderischen Anfällen zu einem Altar ihre Zuflucht nehmen; allein sie sind noch keineswegs ihren charakteristischen Merkmalen nach geschieden und erklärt. Mit Unrecht hatte ich ein von Graeff (Antiquarium in Mannheim II p. 10 f.) beschriebenes Relief auf Paris bezogen; eine Abbildung mit dem Versuch einer Erklärung ist in den Jahrbb. des Rheinl. Vereins Heft IX p. 122 ff. Taf. 3. erschienen.

Seit Paris als Königssohn anerkannt war trachtete er nur die schöne Helena zu gewinnen, auf sein Begehr wurde eine Flotte gebaut, die ihn nach Sparta bringen sollte; vergeblich prophezeite Kassandra, dafs sie das Verderben heimführen würde, der Seherin ward nicht geglaubt. Auch Oinone, welche die Gabe der Weissagung besafs[65]), enthüllte dem Paris die Zukunft, sie entdeckte ihm, dafs seine Untreue über ihn und sie einen jammervollen Tod verhängen würde — vergebens, er gedachte nur der durch Aphrodite ihm verheifsenen Reize der schönen Spartanerin und schied von der treuen Oinone mit dem Entschlufs, nimmer zu ihr zurückzukehren.

Hierauf ist von Welcker[66]) mit Recht ein schönes Pompejanisches Wandgemälde[67]) bezogen worden, das man gewöhnlich auf Paris und Helena deutete[68]). Oinone in einfacher Tracht, mit aufgelöstem Haar, sitzt trauernd da, in trübem Sinnen sieht sie vor sich hin, die grade ausgestreckten Arme ruhen auf den Knieen, die leise Bewegung der Finger begleitet die Gedanken, welche sie beschäftigen. Hinter ihr steht Paris, mit der Phrygischen Mütze, einem Aermelchiton und darüber geschlagener Chlamys und mit Schuhen bekleidet; er stützt die Linke, in welcher er den Hirtenstab hält, auf einen Pfeiler und stemmt die Rechte in die Seite. Sein jugendlich blühendes Gesicht wendet er dem Eros zu, der über seiner Schulter erscheint, und ihm eifrig zuredet, indem er mit dem Händchen schmeichelnd sein Kinn berührt, um ihn ganz zu sich zu wenden. Seine Gegenwart macht auch hier die Beziehung der beiden Hauptpersonen zu einander auf ebenso einfache als schöne Weise klar[69]).

Den Abschied von Paris und Oinone erkenne ich auch

---

65) Apollod. III, 12, 6. Parthen. 4. Conon 23. Clem. Alex. str. I p. 144.

66) Bull. arch. Napol. I p. 31 (vgl. p. 141). Ann. XVII p. 186 f.

67) Zahn II, 31. ragg. de' lavori della R. Acad. Ercol. 1840 p. 2.

68) Bull. 1834 p. 145. Schulz Ann. X p. 150.

69) Nicht wahrscheinlich ist mir Welckers Vermuthung (Ann. XVII p. 184 f.), dafs auf einem Vasenbild (M. J. d. J. I, 57 A, 2. Él. céram. II, 88) eine Frau in Phrygischer Tracht, welche das Trigonon spielt, Oinone sei, von welcher Paris sich abwendet.

auf einem bisher anders erklärten Relief[70]. Ein jugendlicher Mann, nackt bis auf die um die Hüften geschlagene Chlamys, der in der Rechten einen nicht deutlichen Gegenstand hält, sitzt auf einem Felsen und blickt auf eine Frau, welche mit einem Kopftuch und einem einfachen Gewande bekleidet neben ihm steht und den rechten Arm vertraulich auf seine Schulter lehnt. Sie sieht ihn scharf an, als ob sie ihm eindringlich zurede, und zeigt mit der Linken abwärts auf ein stattliches Schiff hin, das im Hintergrunde sichtbar ist. Ueber dieser Vorstellung sieht man in kleineren Verhältnissen eine Landschaft mit mehreren Gebäuden, unten ist ein bärtiger, bekränzter Flufsgott gelagert, der sich auf seine Urne stützt. Ein Relief in der Villa Ludovisi[71]) läfst diesen Flufsgott weg, und wiederholt die obere Hauptscene; hier ist aber der Jüngling durch die Phrygische Mütze und den Hirtenstab unverkennbar als Paris bezeichnet.

Winckelmann erklärte diese Vorstellung für Paris und Helena, welche im Begriff sind, sich in Sparta einzuschiffen, und deutete den Flufsgott demgemäfs für den Eurotas. Allein man würde sich mit Recht wundern, dafs eine so wenig bedeutende Situation, wie die einer Zusammenkunft kurz vor der Abfahrt, in welcher Nichts charakteristisches liegt, zum Gegenstand eines Kunstwerks gewählt wäre. Warum nicht lieber die Entführung selbst? Aber davon abgesehen, würde die Vorstellung selbst auffallend sein; denn offenbar ist hier nicht Paris der überredende Verführer, sondern die Frau ist es, welche, indem sie auf das Schiff hinweist, ihm ernsthafte Vorstellungen macht. Für Helena erscheint das in keiner Weise passend, wohl aber für Oinone, welche warnend und weissagend auf das Schiff deutet, das für sie wie für Paris verhängnifsvoll werden soll, und

---

70) Winckelmann M. J. 116. Guattani M. J. 1805 Taf. 29, welches ich durch einen Irrthum für ein von dem Winckelmannschen verschiedenes Relief hielt. Es ist bei S. Agnese gefunden und jetzt im Pallast Spada. Braun hat es mit anderen dazu gehörigen bekannt gemacht, und nach einem Probedruck — Brauns Prachtwerk habe ich noch nicht gesehen — ist die Abbildung Taf. 10 verkleinert. Mit Braun in der Erklärung zusammengetroffen zu sein (Bull. 1845 p. 39) ist mir sehr erfreulich.

71) Winckelmann M. J. II p. 158. Braun Berl. Jbb. 1845 II p. 142.

XII. Achilleus auf Skyros.

Homeros kennt die Sage nicht, dafs Thetis ihren Sohn Achilleus, welchem ein Orakel ewigen Heldenruhm aber frühzeitigen Tod verkündigte, in mütterlicher Besorgnifs als Mädchen verkleidet nach Skyros zum Könige Lykomedes brachte, damit er unter den Töchtern desselben erzogen werde. Liebe zur ältesten von ihnen, Deidameia, fesselte den kühnen Heldenjüngling. Als aber die zum Zuge gegen Troia versammelten Heerführer hörten, dafs ohne den Beistand des Achilleus die Stadt nicht erobert werden könne, da wurden Odysseus und Diomedes ausgeschickt, ihn aufzusuchen. Nachdem sie ihn in Skyros aufgespürt hatten, wufste Odysseus ihn durch List zu enthüllen. Er liefs mit Geschenken für die Jungfrauen auch Waffen herbeibringen und dann, als nahe der Feind, die Trompete blasen; erschreckt flohen die Mädchen, Achilleus aber griff kampfesmuthig zu den Waffen und verrieth sich dadurch.

So häufig diese Sage von späteren Schriftstellern behandelt und erwähnt ist, so wissen wir doch nicht, wann sie zuerst in der Litteratur zum Vorschein gekommen sei, bekannt ist aber, dafs Sophokles und Euripides sie zum Gegenstande einer Tragödie gemacht haben [1]). Auch von Kunstwerken, in welchen dieselbe dargestellt war, haben wir Nachricht, namentlich von Gemälden des Polygnotos [2]) und Athenion [3]), überhaupt scheint es ein beliebter Gegenstand gewesen zu sein [4]).

---

[1]) Die wichtigsten Stellen sind gesammelt bei Heyne, das Grabm. Hom. p. 12 ff. Welcker Griech. Trag. p. 102 ff. Struve de argumento carminum epp., quae res ab Homero in Iliade narratas longius prosecuta sunt (Petersb. 1846) p. 42 ff.

[2]) Paus. I, 22, 6: *Εὖ δέ μοι φαίνεται (Ὅμηρος) ποιήσας Σκῦρον ὑπὸ Ἀχιλλέως ἁλοῦσαν, οὐδὲν ὁμοίως καὶ ὅσοι λέγουσιν ὁμοῦ ταῖς παρθένοις Ἀχιλλέα ἔχειν ἐν Σκύρῳ δίαιταν, ἃ δὴ καὶ Πολύγνωτος ἔγραψεν.*

[3]) Plin. XXXV, 11, 40: ***Pinxit Achillem virginis habitu occultatum Ulixe deprehendente.*** Athenion lebte um Ol. 120, s. Preller Demet. u. Pers. p. 376 f.

[4]) Bei Achilles Tatius (VI, 1) sagt Melitte zu Kleitophon, der ihre Kleider angezogen hat: *τοιοῦτον Ἀχιλλέα ποτὲ ἐθεασάμην ἐν*

Von den erhaltenen Kunstwerken [5]) sind besonders die Sarcophagreliefs zu betrachten, welche in bedeutender Anzahl erhalten sind, und wie gewöhnlich im Allgemeinen in der Auffassung mit einander übereinstimmen, während im Einzelnen mannigfache Modificationen sich zeigen [6]).

γραφῇ. Die Stelle bei Aristainetos (II, 5): εἰ μὴ τοιοῦτος ἦν Ἀχιλλεύς, ὃν ἔμαθον ἐκ τῶν οἰκοπινάκων, οὐκ ἦν ἄρα ὄντως καλός· εἰ μὴ τοιαῦτα κεκιθάρικεν, οὐκ ἦν μουσικὸς τοῦ Χείρωνος ζηλωτής ist aber nicht nothwendig auf diesen Gegenstand zu beziehen.

5) Zu diesen wird jetzt Niemand mehr die früher so sehr bewunderte Statuengruppe in Berlin rechnen, s. Lewezow, die Familie des Lykomedes. Berlin 1804. Ich bemerke indessen, dafs Zoega (Welckers Zeitschr. p. 425 f.) eine Statue, die er 1791 bei dem Bildhauer Pierantoni sah, für den verkleideten Achilleus erklärte, welche ganz mit dem vorgeblichen Achilleus in Berlin übereinstimmt (Lewezow Taf. 1. Clarac mus. de sc. 537, 1123). Diesen erklären Lewezow (p. 46 ff.) und Müller (Arch. § 361, 4) für Apollon Musagetes, Meyer (Kunstgesch. III p. 383) und Gerhard (Berlins ant. Bildw. p. 55 f.) für Dionysos, wie denn auch die ganz ähnlichen Statuen im Vatican (mus. Pio Cl. VII, 2. Clarac mus. de sc. 697, 1643) und in Neapel (Neapels ant. Bildw. p. 93, 309) zu einem Dionysos ergänzt sind. Zoega (bassir. II p. 106) erklärte auch die unter dem Namen des Clodius bekannte Pamphilische Statue für den verkleideten Achilleus, vgl. Lewezow a. a. O. p. 14 f. Meyer z. Winckelmann VI, 2 p. 309 f. Müller (Arch. § 413, 2) erinnert an die Statue des Achilleus mit Ohrringen, welche auf dem Sigeion stand (Serv. z. Verg. Aen. I, 30. Tertull. de pall. 5).

6) Ich habe folgende Sarcophagreliefs aufzuzählen:

A. in Petersburg. Heyne, das vermeinte Grabmal Homers. Leipzig 1794. Edw. v. Muralt, Achilles und seine Denkmäler aufser Süd-Rufsland, zur Erklärung des vermeinten Grabmals Homers im Strogonowschen Garten zu St. Petersburg. Petersb. 1839. Vergl. Göthe, Programm z. Allgem. Litt. Ztg. 1802 I p. XVII f. [Boas Nachtr. III p. 194 f.].

B. in Barile, Ann. IV. tav. D. E. R. Rochette das. p. 320 ff. vgl. Bull. 1830 p. 25.

C. in der Villa Belvedere in Frascati, Winckelmann M. J. I pref. p. (XV). Zoega in Welckers Zeitschr. p. 427, vgl. Göthe a. a. O. R. Rochette M. J. p. 69; im Jahre 1815 vom Herz. v. Bedford gekauft, Woburn marbles 7.

D. in der Villa Panfili, R. Rochette M. J. 12. Inghirami gall. Omer. 180. Zoega a. a. O. p. 424, 3.

E. in der Villa Carpegna vor Porta Fabrica, ein Bruchstück, Zoega a. a. O. p. 425, 5.

F. im Vaticanischen Museum, mus. Pio Cl. V, 17. Millin gal. myth. 154, 555. Zoega a. a. O. p. 423. Gerhard Beschrbg. Roms II, 2 p. 126 f. Göthe a. a. O.

Dem berühmten von Pasch van Krienen auf der Insel Ios gefundenen Sarcophag, den er für den des Homeros hielt [7]), und der jetzt im Besitze des Grafen Strogonow in Petersburg ist [8]) (*A*), steht der in Barile entdeckte (*B*) sehr nahe. Von diesem sind zwei von einander sehr abweichende und gewiſs beide ungenaue Zeichnungen bekannt gemacht, allein indem

---

G. in der Villa Albani, Winckelmann M. J. 87.
H. bei Vescovali in Rom, R. Rochette M. J. 10 B, 2 p. 416. Ann. IV p. 330 f.
J. im Pallast Nari in Rom, Zoega p. 423 f.
L. im Britischen Museum, ein Bruchstück, anc. marbles in the Brit. mus. X, 36. Welcker Zeitschr. p. 426.
M. im Louvre, und zwar in einzelnen von einander getrennten Reliefs
 M^a. Winckelmann M. J. 124. Clarac mus. de sc. 111, 339. Inghirami gall. Omer. 23.
 M^b. Winckelmann M. J. 132. Clarac mus. de sc. 112, 241. Inghirami gall. Omer. 185.
 M^c. Bouillon mus. III, 8. R. Rochette M. J. 22, 2. Clarac mus. de sc. 119, 47.
 M^d. Winckelmann M. J. 134. Clarac mus. de sc. 111, 243.
N. im Capitolinischen Museum. S. Bartoli sepolcri 81—83. Piranesi antich. Rom. II, 33 ff. R. Venuti spiegazione de' bassirilievi dell' urna detta d'Alessandro Severo. Rom 1756. 4. mus. Capit. IV, 1—4. Piale sopra alcuni monum. di Roma ant. Rom 1833. Platner Beschrbg. Roms III, 1 p. 151 ff., und von diesem die einzelnen Seiten auch
 N^a. Inghirami gall. Om. 22 (mus. Cap. IV, 1).
 N^b. Inghirami gall. Om. 183 (mus. Cap. IV, 3).
 N^c. Inghirami gall. Om. 36 (mus. Cap. IV, 2).
 N^d. (mus. Cap. IV, 4).

Die meisten derselben sind nach Zoegas Beschreibung von Welcker (Zeitschr. p. 423 ff.) aufgeführt; von diesen habe ich das Bruchstück aus der Villa Giustiniani (gall. Giust. II, 89) weggelassen, da die Deutung auf Achilleus ganz unsicher ist. Dagegen gehört noch hieher
 O. Bruchstück eines Sarcophags mus. Napol. II, 60.
 P. Relief eines elfenbeinernen Kästchens in Xanten, Jahrbb. des Rheinl. Vereins V. VI Taf. 7. 8.

7) Die näheren Umstände siehe bei Björnståhl (Briefe II p. 169 ff.), Heyne (a. a. O. p. 4 ff.). Ueber den abentheuerlichen Reisenden, dessen Glaubwürdigkeit Roſs (Inselreise I p. 156 ff. III p. 151 ff.) mit zu groſsem Eifer in Schutz zu nehmen sucht, vgl. Welcker Zeitschr. f. AW. 1844 n. 73 ff. 1845 n. 25.

8) Es scheint, daſs ein Seeofficier Domaschnew denselben Pasch abgekauft und dem Grafen Strogonow geschenkt habe, s. Muralt a. a. O. p. 27 f.

man sie miteinander vergleicht läfst sich doch Manches mit ziemlicher Sicherheit bestimmen.

Achilleus, in einem langen Frauengewande, das aber in Folge seiner heftigen Bewegung die linke Schulter und das rechte Bein entblöfst zeigt, nimmt die Mitte der Darstellung ein; er hält in der Linken den Schild, in der Rechten die Lanze und stürmt begeistert dem vermeintlichen Feind entgegen. Ihm zur Linken befindet sich unverkennbar Deidameia, aber in veränderter Stellung; hier knieet sie flehend vor ihm (*A*), dort steht sie neben ihm und sucht ihn besorgt am rechten Arm zurückzuhalten (*B*). Hinter ihr wird eine weibliche Figur sichtbar, welche auch auf *A* durch die Kleidung und das Kopftuch als die Amme bezeichnet wird. Die eine Zeichnung von *B* zeigt sie als eine ganz verschleierte Gestalt, und diese ist von R. Rochette (Ann. IV p. 326 f. M. J. p. 417) für eine der Töchter des Lykomedes erklärt worden, welche den Schatten der Verstorbenen darstelle, eine durchans ungewöhnliche und keineswegs von ihm gerechtfertigte Annahme. Ebensowenig scheint mir Panofkas Erklärung (Ann. V p. 164 ff.), dafs sie die Insel Skyros darstelle, durch die von ihm angeführten Combinationen wahrscheinlich gemacht oder begründet. Da auf der anderen Zeichnung von dieser sonderbaren Verschleierung Nichts zu sehen ist, so ist wohl anzunehmen, dafs auch hier, wie auf *A*, die Amme vorgestellt war, deren Kopftuch und faltiges Gewand die Verwechslung verursachte [9]). Auf Deidameia folgt eine ihrer Schwestern

[9]) Die Amme erscheint auch *M*c. Sie war besonders in der Tragödie als Vertraute eine stehende Figur geworden, s. die Beispiele bei Welcker (Griech. Trag. p. 1609) und wir finden sie auch auf Kunstwerken, namentlich Sarcophagreliefs, häufig besonders bei Liebeshändeln geschäftig, wie bei Phaidra und Hippolytos (s. oben X), Pelops und Hippodameia (Clarac mus. de sc. 210, 426), Jason und Medeia (Clarac mus. de sc. 199, 373), Adonis und Aphrodite (Clarac mus. de sc. 116, 783). Dann sieht man sie aber auch bei allen Begebenheiten gegenwärtig, welche die Familie und besonders die Frauen angehen, beim Tode der Alkestis (Winckelmann M. J. 86. Zoega bass. 43. Millin gal. myth. 108, 428), der Niobiden (Winckelmann M. J. 89. Visconti mon. sc. Borgh. 31; mus. Pio Cl. IV, 17), der Klytaimnestra (mus. Pio Cl. V, 22; Taf. A, 5 [Millin gal. myth. 165, 618, 619]); ebenso bei der Geburt der Dioskuren (Millin voy. 37, 1. gal.

ruhig sitzend mit der Spindel in der Hand, auf diese eine Gruppe von drei Männern. Der nächste (*A*) ist nur mit dem vorgebogenen Oberkörper sichtbar, er stöfst in die Trompete [10]), indem er die Hand an den Hinterkopf legt [11]), also der, welchen Statius (Achill. II, 200) Agyrtes nennt, dann folgt Odysseus, bärtig, mit Chiton und Chlamys bekleidet und durch den Hut bezeichnet, mit ausgestreckter Rechte, endlich Diomedes, jugendlich und bis auf die Chlamys nackt. Diese Gruppe ist ganz entsprechend auf *B*, nur ist die erste Figur hier ganz sichtbar und der Arm mit der Trompete abgebrochen. Dies ist Veranlassung geworden, dafs man ihn für Odysseus, und die folgende Figur für Nestor erklärt hat, allein ein Blick auf *A* reicht hin, um der ganzen Haltung und Bewegung nach Agyrtes in ihm zu erkennen. Am äufsersten Ende des Reliefs sitzt eine Jungfrau mit der Spindel auf einem Sessel, dessen Lehne auf beiden Reliefs gleichmäfsig mit einer Sphinx verziert ist,

myth. 144, 522), des Herakles (mus. Pio Cl. IV, 37. Millin gal. myth. 109, 429), neben Penelope (Thiersch Epoch. p. 431), Laodameia (M. J. d. J. III, 40), neben Kreusa, welche Medeias Geschenke erhält (mus. Pio Cl. VII, 16; Clarac mus. de sc. 204, 478. mus. di Mant. I, 9. Millin gal. myth. 108, 426). Auch bei nicht mythologischen Familienscenen erscheint sie mit der Kinderwartung beschäftigt (Admir. 38. mon. Matt. III, 35. mus. Pio Cl. V, 31; Winckelmann M. J. 184; Beger spicil. p. 136; R. Rochette M. J. 77, 1). In allen diesen Fallen ist die Amme durch das Kopftuch (s. o. p. 204 f.) bezeichnet.

10) Göthe a. a. O. macht darüber folgende Bemerkung: „Ein merkwürdiges Beispiel der Symbolik findet sich auf diesem Kunstwerke, das, wenn es gleich nicht völlig, wie es hier in der Composition erscheint, zu loben sein möchte, doch unsere Aufmerksamkeit verdient. Die Tuba, in welche an der Seite der Helden eine subalterne Figur stöfst, reicht bis an das Ohr des Achill und berührt es gleichsam. Hier wird also nicht etwa im Allgemeinen Lärm geblasen; sondern es wird dem Auge gezeigt, dafs für diesen geblasen werde, dafs eigentlich nur die Wirkung für diesen intentionirt sei. Eine solche Darstellung ist denn freilich nicht natürlich und historisch, sondern künstlerisch und poetisch. Wobei jedem Denkenden nicht verborgen bleibt, dafs die Bildhauerei mehr zu der symbolischen Behandlung geschickt ist, als die Malerei; obgleich auch diese bei zweckmäfsiger Anwendung sich von dieser Seite grofse Vortheile zueignen kann."

11) Dieselbe Bewegung pflegen die Windgötter zu machen, welche die Muscheltrompete blasen, Maffei mus. Veron. 71, 1; Gerhard ant. Bildw. 61; Braun ant. Marmorw. I, 8.

neben ihr steht eine andere gleichfalls mit der Spindel, und auf diese schreitet eine dritte mit erhobener Hand zu. Oberhalb der sitzenden sieht man einen bärtigen Mann mit halbem Leibe wie aus einem Fenster hervorragen (*A*), der für Lykomedes erklärt worden ist. Dieses wäre eine sehr befremdende Darstellungsweise, allein auf der angrenzenden Queerseite (Heyne a. a. O. Taf. 3) sieht man diese Figur als Herme, welche auf der Ecke des Sarcophags angebracht ist, wie dies auch in anderen Fällen geschehen ist [12]). Dieselbe Herme zeigt sich denn auch an derselben Stelle auf der einen Zeichnung *B*, während die andere dort den Kopf eines bärtigen Mannes mit Hörnern zeigt, von welchem R. Rochette eine höchst gezwungene Erklärung giebt.

Nahe mit einander verwandt sind ferner *CDE*. Hier nimmt ebenfalls Achilleus in weiblichem Gewande, mit Lanze und Schild, stürmisch bewegt, die Mitte ein, neben ihm liegt ein Helm. Zu seiner Linken hat Deidameia sich auf die Kniee geworfen und streckt die Arme gegen ihn aus, zwischen beiden steht Eros (*CD*) [13]), und in *C* fafst noch ein zweiter Eros die Lanze des Odysseus an. Neben Deidameia sieht man eine Jungfrau in rascher Bewegung, ihr Peplos flattert bogenförmig über ihrem Haupt. Auf sie folgt Odysseus, durch den Hut kenntlich, und zeigt auf Achilleus hin, nach ihm Agyrtes, aus der Haltung des Körpers deutlich zu erkennen, endlich kommt Diomedes, jugendlich, gepanzert, er zieht das Schwert (*D*). Auf *C* steht Diomedes zwischen Odysseus und Agyrtes, auch ist im Hintergrunde noch eine bärtige Figur mit einer Art von Hut sichtbar; an der Erde liegt noch ein umgestürzter Korb und ein reich geschmückter Harnisch. Diese ganze Gruppe fehlt in *E* [14]). Auf der anderen Seite sind die Töchter des Lykomedes

---

12) Vgl. Clarac mus. de sc. 117, A. B.

13) Dieser ist in *D* ungeflügelt auf der Abbildung bei R. Rochette, doch nennt Zoega ihn gradezu einen Liebesgott; das Relief ist sehr hoch angebracht und jene Abbildung auch sonst keineswegs genau.

14) Diese Gruppe allein ist auf dem Bruchstücke *O* erhalten, aber etwas anders geordnet, als gewöhnlich. Diomedes steht hier voran, bis auf die Chlamys nackt, auf dem Haupt einen Helm, dann folgt Agyrtes mit der Trompete, hierauf Odysseus mit Hut und Chi-

vorgestellt, und hier zeigt sich mehr Verschiedenheit; bald sind ihrer sechs (*D*), bald vier (*C*), bald nur drei (*E*); am Besten angeordnet sind sie auf *D*. Die erste fafst Achilleus beim Arm, die zweite hält in der Linken eine Leier und fafst mit der Rechten den im Bogen flatternden Schleier, die dritte ist abgewandt und entfernt sich; eine Leier hält eins der Mädchen auch auf *C*, wo eine zweite eine Flöte hat.

Hauptsächlich durch die Stellung der Deidameia von diesen verschieden ist *F*. Achilleus ist ganz in derselben Weise vorgestellt, nur hat er das Gewand fast ganz abgerissen, das nur noch in reichen Falten über dem linken Bein herabfällt, neben ihm liegt ein umgestürzter Wollkorb. Wiederum zu seiner Linken befindet sich Deidameia, aber sie steht neben ihm und umfafst ihn mit dem linken Arm, während sie mit der Rechten ihren flatternden Schleier anfafst und sich angstvoll nach Odysseus umsieht, der mit Agyrtes (dessen Kopf zwar neu ist, aber die Haltung deutlich) und Diomedes die Darstellung abschliefst. Zwischen Achilleus und Deidameia ist ein Knabe sichtbar, der nicht wie sonst am Boden steht, sondern mit dem einen Fufse sich auf den an der Erde liegenden Helm stützt und mit beiden Händchen sich an die Brust des Achilleus anschmiegt. Er ist in der Abbildung bei Visconti, der ihn übrigens *Cupido* nennt, und nach Gerhards Angabe ungeflügelt, Zoega sagt: „wie es scheint ohne Flügel". Auf der anderen Seite folgen fünf Jungfrauen, ziemlich entsprechend der Vorstellung von *D*; eine hält eine Leier, eine andere ein Plektron, eine dritte zwei Flöten, wie es scheint durch verkehrte Restauration statt der Spindeln.

Wiederum etwas abweichend ist die Darstellung von *L*. Achilleus im langen Frauenkleide, mit Schild und Lanze, ist von dem Sessel aufgesprungen, der links neben ihm steht, an

---

ton, der mit ausgestreckter Rechte lebhaft vorwärts eilt, hinter ihm ist noch ein bärtiger Kopf, von ihm abgewandt, sichtbar. Eine ganz ähnliche Gruppe ist auf einem Relief (Clarac mus. de sc. 146, 778) mit einem Amazonenkampf verbunden, zu dem sie aber nicht wohl pafst; auch scheint sie nicht ursprünglich dazu zu gehören, sondern willkührlich ungehörige Stücke zusammengesetzt zu sein.

der Erde liegt ein Helm. An derselben Seite steht eine Jungfrau, welche seine Lanze gefafst hält, links sucht ihn eine andere mit beiden Händen am Arm und an der Schulter zurückzuhalten, während eine dritte sie bei dem rückwärtswallenden Peplos hält. Eine vierte geht fort, zwei sind noch im Hintergrunde sichtbar. Achilleus ist auch durch sein lang herabwallendes und über der Stirn gesträubtes Haar kenntlich, während das der Mädchen zierlich geordnet ist. Auf der anderen Seite, die jetzt nicht mehr vorhanden ist, waren gewifs auch ursprünglich Odysseus, Agyrtes und Diomedes vorgestellt.

Eine gröfsere Verschiedenheit zeigen *GHJ* [15]). Auch hier ist Achilleus mit Schild und Lanze in der Mitte vorgestellt, aber er ist nackt bis auf die über dem Arm hängende Chlamys, auch ist seine Stellung etwas abweichend, er ist so eben von einem Ruhebett aufgesprungen, das hinter ihm sichtbar ist, zu seinen Füfsen liegt ein Spiegel. Deidameia knieet zu seiner Rechten und hält sein Knie umschlungen, zur Linken ist die Gruppe von Odysseus, Agyrtes und Diomedes in der beschriebenen Weise vorgestellt, zwischen ihren Füfsen liegen Helm und Panzer. Die Figur des Agyrtes mit der Trompete ist zwar etwas verdunkelt (*GJ*), aber an der Bewegung des Körpers doch wohl kenntlich (*H*). Auf der anderen Seite sind sechs Jungfrauen dargestellt, meist mit flatternden Gewändern,

15) Das von Winckelmann herausgegebene Relief (*G*) wird nirgend mehr als in der Villa Albani befindlich angeführt, die Herkunft des bei Vescovali befindlichen (*H*) ist nicht angegeben; es wäre möglich, dafs sie identisch wären. Es kann nur zu leicht geschehen, dafs ein und dasselbe Monument nach verschiedenen Anführungen für mehrere verschiedene gehalten wird (vgl. ob. XI n. 67). Dies gilt namentlich auch von Vasenbildern, die oft nach verschiedenen Zeichnungen publicirt werden. Ein Beispiel der Art ist oben (II n. 104) angeführt, ein anderes will ich hier noch erwähnen. R. Rochette (choix de peint. p. 81 ff.) hat durch Vergleichung des von mir herausgegebenen Vasenbildes, das die Heilung des Telephos vorstellt (arch. Aufs. Taf. 2), richtig erwiesen, dafs ein von de Witte (cat. Durand. 68) auf die Geburt des Dionysos gedeutetes Vasenbild denselben Gegenstand darstelle. Die Uebereinstimmung beider ist aber so grofs, dafs ich kaum bezweifle, dafs es eine und dieselbe Vase ist, welche wohl für Gerhard in Rom gezeichnet wurde, ehe sie in Durands Sammlung überging.

welche theils ihr Erstaunen ausdrücken, theils entsetzt fliehen; am Boden liegt ein umgestürzter Wollkorb (*GH*).

Wir haben es mit Monumenten zu thun, welche gröfstentheils weder wohl erhalten noch genau abgebildet sind, indessen läfst sich, wenn man sie untereinander genauer vergleicht, die ursprüngliche Vorstellung doch erkennen. Es ist der Moment aufgefafst, wo Achilleus beim Klange der Trompete die Waffen ergreift, um dem Feind entgegenzustürzen, was auf die Umstehenden eine sehr verschiedene Wirkung hat. Deidameia erschreckt, dafs er sich verrathen hat, und für sein Leben besorgt, sucht ihn zurückzuhalten, ihre Schwestern zeigen theils Erstaunen über die unerwartete Entdeckung, theils Furcht, Odysseus mit seinen Gefährten Freude über die gelungene List. In der lebhaft bewegten Gestalt des Achilleus spricht sich die rasch auflodernde kriegerische Begeisterung des Heldenjünglings in voller Kraft aus, welche einen schönen Contrast mit dem Frauengewande bildet, das ihn meistens noch ganz bekleidet. Ein neues Motiv hat man darin gefunden, dafs er sich dasselbe abzureifsen sucht (*D*), oder auch sich fast ganz von demselben befreit hat (*F*), nicht glücklich ist dagegen die Veränderung, dafs man ihn nackt mit der Chlamys bekleidet vorstellte (*GHJ*), wo kein Gedanke mehr an Verkleidung ist. Die Stellung ist nicht immer ganz gleich, indem er bald von einem Lager aufspringt (*GHJ*) bald dem Feinde lebhaft entgegen schreitet (*AB*) oder mit einem gewaltigen Sprunge entgegenstürmt (*CDEF*). Deidameia hat sich meistens dem Achilleus zu Füfsen geworfen, nur Ausnahmsweise (*BF*) steht sie ihm zur Seite [16]), und auch da ist ihre Angst und Sorge um ihn zwar minder leidenschaftlich, aber ebenso ausdrucksvoll dargestellt. Einmal scheint sie ihn zu warnen, als sei es noch die Zeit dazu (*B*), das andere Mal (*F*) stellt sie sich zwischen ihn und die drohende Ge-

---

16) Auf dem Capitolinischen Relief (mus. Capit. IV, 17. Millin gal. myth. 153, 552), das verschiedene Scenen der Achilleis darstellt, ergreift Deidameia, mit aufgelöstem Haar, den fortstürmenden Achilleus mit beiden Armen, daneben stehen, nach dem Kupfer zu urtheilen, zwei Schwestern, die eine mit einer Flöte, die andere mit einem undeutlichen Gegenstande; nach Platner (Beschrbg. Roms III, 1 p. 157) sind es Agyrtes und Diomedes.

fahr. Die Gruppe des Odysseus, Agyrtes und Diomedes ist fast nirgend unversehrt erhalten und daher oft falsch ergänzt; doch ist aus den verschiedenen Spuren die sehr charakteristische Gruppe wieder herzustellen. In der Mitte steht Agyrtes, mit einem Helm versehen, er bläst die Trompete mit Anstrengung, indem er die Hand an den Hinterkopf legt. Zu beiden Seiten stehen Odysseus und Diomedes, ihrem Charakter gemäfs in verschiedener Weise dargestellt. Odysseus, bärtig, durch Hut und vollständigere Bekleidung erkenntlich, sieht mit gespannter Theilnahme auf Achilleus hin, eine Bewegung, welche er mit der Rechten macht, drückt seine freudige Ueberraschung über das Gelingen der List aus; Diomedes, jugendlich, entweder ganz nackt (*ABD*), oder in kriegerischer Rüstung (*CFG*) zuckt selbst von Kampfeslust ergriffen das Schwert. Dafs diese Gruppe in *AB* etwas steif erscheint, mag an der schlechten Ausführung oder auch am Zeichner liegen; etwas anders geordnet ist sie in *K*, Diomedes steht hier voran, Odysseus eilt rasch hinzu; der Sinn bleibt derselbe, doch mag die Abweichung in der Composition darauf hinweisen, dafs auch die Hauptscene hier vielleicht verschieden aufgefafst gewesen sei. Am meisten Mannigfaltigkeit zeigt sich in der Anordnung der übrigen Jungfrauen, deren Anwesenheit nicht so unbedingt nothwendig ist und daher mehr Freiheit zuliefs. Nicht nur ihre Zahl wechselt, und die Weise, wie sie ihre Theilnahme ausdrücken, wie wir sehen, auch die Beschäftigung, aus welcher der Schall der Trompete sie aufstört, ist eine verschiedene, mitunter spinnen sie (*AB*), häufiger scheinen sie im Tanze begriffen, womit auch die Leier in der Hand einer Jungfrau (*CDF*) wohl stimmt. Dafs die Scene in dem Zimmer der Jungfrauen sei, wird auf verschiedene Weise angedeutet, durch die Spindel in ihren Händen (*AB*), den Wollkorb an der Erde (*FGH* vgl. ob. X n. 20) sowie auch durch das Ruhebett (*GHJ*).

Die letzten Spuren der in diesen Vorstellungen hervortretenden Tradition lassen sich noch in dem Relief eines runden elfenbeinernen Kästchens in Xanten (*P*) wahrnehmen, das aus der letzten Zeit der sinkenden Kunst herrührt. Urlichs hat gegen Fiedler, welcher die Rettung des neugebornen Zeus zu er-

kennen glaubte (Rheinl. Jbb. V. VI p. 365 ff.), die richtige Deutung auf Achillens in Skyros nachgewiesen (ebend. p. 369 ff.). In der Mitte sehen wir die bekannte Gestalt des mit Lanze und Schild fortstürmenden Achilleus, der noch mit dem langen Frauengewand bekleidet ist, in einem allerdings etwas schwachen Abbild; es scheint sogar, als zeige die Brust weibliche Formen, was denn freilich nur durch ein arges Mifsverständnifs des Verfertigers erklärt werden könnte. Rechts ist Odysseus durch Hut und Tracht kenntlich, auch in der Haltung ist noch eine gewisse Aehnlichkeit da, abweichend aber ist, dafs er am linken Arm einen Schild hat, ein anderer liegt am Boden. Dann folgt Agyrtes gerüstet, mit Macht die Trompete blasend, und auf ihn Diomedes ebenfalls gerüstet, der erstaunt die Hände erhebt. Auf der anderen Seite eilt eine Frau auf Achilleus zu, welche auf beiden ausgestreckten Händen ein Kindlein trägt, das sie ihm entgegenhält. Daneben ist eine Gruppe von vier Frauen; eine sitzt auf der Erde und spinnt, eine andere hinter dieser stehende hält die Spindel in der Linken und erhebt erstaunt die Rechte; darauf folgt eine sitzende weibliche Figur, welche mit dem Plektron die auf einen Pfeiler aufgestützte Leier spielt, eine andere ruhig danebenstehende lehnt sich auf ihre Schulter. Zu ihnen tritt ein Mann, der durch Hut und Kleidung als Odysseus kenntlich gemacht ist, und bietet ihnen einen nicht bestimmt zu erkennenden Gegenstand dar, den er mit beiden Händen hält. Dann sieht man noch einen Vorhang und unter diesem einen Adler [17].

[17]) Was der Adler bedeute, wenn er mehr als ein Ornament ist, um den Platz zu füllen, wüfste ich nicht zu sagen. Urlichs zweifelt, ob er etwa die Insel Skyros als Adlerhorst bezeichnen solle, oder ob er ein Siegverkündigendes Symbol sei; Beides ist mir nicht wahrscheinlich. Auch führt er eine Vermuthung von Lersch an, dafs derselbe den Namen eines Besitzers Aquila andeuten solle. Es ist bekannt, mit wie grofsem Eifer man neuerdings symbolisch-etymologische Andeutungen der Art aufsucht und verfolgt, und da sie in der That nicht selten sind, oft mit Scharfsinn und Glück, obgleich die Zahl der abentheuerlichen Einfälle und Etymologieen vielleicht noch überwiegt. In diesem Falle scheint mir aber eine solche Vermuthung gar nicht einmal zulässig. Wo sowohl das Symbol als auch der Name feststeht mag man versuchen, eine Beziehung nachzuweisen, in welcher beide zu einander stehen; allein

Neu und überraschend ist hier, dafs Deidameia — denn dafs sie es ist, kann nicht zweifelhaft sein — dem Achilleus, um ihn zurückzuhalten, den kleinen Pyrrhos entgegen hält. Dies ist ein schönes und verständliches Motiv, das aber der Verfertiger dieses Kästchens schwerlich selbst erfunden hat. Nun wird sich Jeder erinnern, dafs auf einigen der vorher erwähnten Reliefs in der Nähe des Achilleus ein Knabe gegenwärtig war. Zwar auf *D* ist gewifs Eros vorgestellt, wie schon die Vergleichung von *C* erweist, wo er geflügelt ist, auch ist Eros ganz an seinem Ort, um das Verhältnifs zwischen Achilleus und Deidameia zu bezeichnen. Allein in *F* scheint es nicht zu bezweifeln, dafs der Knabe ohne Flügel sei, auch schmiegt er sich mit einem Ausdruck kindlicher Zärtlichkeit an Achilleus an, wie er für Eros sich kaum schicken würde, für Pyrrhos aber vollkommen geeignet ist. Auch pafst dazu die Bewegung der Deidameia vortrefflich, welche nicht nur für den Geliebten besorgt, sondern auch von Mutterliebe getrieben, sich von Angst und Muth zugleich erfüllt zwischen sie und die drohende Gefahr stellt [18]. Ich glaube daher, dafs auf diesem Relief ebenfalls Pyrrhos zu erkennen ist, dessen Gegenwart freilich ungleich feiner benutzt ist, als auf dem Elfenbeinrelief. Auf diesem sind die mit Spinnen und Leierspiel beschäftigten Mädchen nicht auffallend, wohl aber, dafs sich neben ihnen Odysseus befindet, der aber zu deutlich bezeichnet ist, als dafs er verkannt werden könnte. Man mufs also annehmen, dafs er dargestellt ist, wie

was kann es nützen, da wo uns ein Symbol von zweifelhafter Deutung vorliegt, eine etymologische Beziehung desselben vorauszusetzen und dann den passenden Namen beliebig anzunehmen? Erklärt ist damit offenbar Nichts, sondern nur ins Blaue gerathen.

18) Nicht richtig scheint mir Göthes Ansicht, der (a. a. O.) diese Figur für die Amme hält, welche dem Achilleus das Kind darbringe, dem Odysseus aber, der in nachdrücklicher, und Diomedes, der in drohender Stellung einhertrete, so wie dem blasenden Krieger sich entgegenstelle, und diese ungebetenen Gäste durch einen Schleier, der auch von einem Mädchen, das zwischen Achilleus und Deidameia erscheint, im Grunde gehalten werde, vom Innern der weiblichen Wohnung abzuschneiden suche. Deidemeia erkennt Göthe in der Jungfrau, welche meist von hinten gesehen Achilleus zur Linken steht und ihn mit der rechten Hand zurückhält, indem sie mit der linken eine Geberde der Ueberredung macht.

er seine Geschenke überbringt; da man aber nicht ohne Noth voraussetzen darf, dafs er in derselben Vorstellung zwei Mal erscheine, so wird man zwei Scenen unterscheiden müssen, die Ueberreichung der Geschenke durch Odysseus und die Entdeckung des Achilleus. Ich glaube, dafs auch bei der ersten Achilleus gegenwärtig ist, und erkenne ihn in der sitzenden Figur, welche die Leier spielt, und neben ihm stehend Deidameia. Diese Annahme findet einige Unterstützung durch die eine Queerseite von *A* (Heyne a. a. O. Taf. 4), wo Achilleus sitzend vorgestellt ist, wie er die Leier spielt, vor ihm eine Jungfrau, welche die Leier anfafst, hinter ihm eine andere, welche die Hand auf seine Schulter legt; so wie durch eine andere näher zu betrachtende Vorstellung.

Auf einem Relief im Louvre (*M*[c]) sieht man einen jungen Mann auf einem Sessel sitzen, den untern Theil des Körpers mit einem Gewande bedeckt, der in der Linken eine Leier hält und sich nach einem jungen Mädchen umsieht, das hinter ihm steht und erstaunt die Hände aufhebt. Auf der anderen Seite steht ein Mädchen mit einer Cither, und vor diesem eine Alte, die durch Kopfputz und Tracht als Amme bezeichnet ist, wie nach genauer Untersuchung des Originals feststeht; neben dem Sessel sitzt ein Hündchen (vgl. ob. X n. 15), auch ist ein Wollkorb sichtbar, kein Zweifel also, dafs die Gynaikonitis dargestellt sei. Im Hintergrunde aber sieht man den oberen Theil eines gepanzerten Kriegers, der die Trompete bläst. Visconti's Erklärung „*Apollon und drei Musen*" hat Clarac[19]) vergeblich zu vertheidigen gesucht, und R. Rochette[20]) hat die richtige, schon von Zoega (Welcker Zeitschr. p. 427) gefundene und von Welcker (Ann. V p. 159) gebilligte Erklärung nachgewiesen. Es ist Achilleus, der unter den Töchtern des Lykomedes sich mit Musik unterhält, während Agyrtes schon das Zeichen giebt, das ihn aus seiner Ruhe aufstören wird. Merkwürdig ist aber, dafs hier in keiner Weise die Wirkung auf Achilleus ausgedrückt

---

19) Clarac descr. n. 656 bis, mélanges d'antiq. p. 15 ff. Auch was von ihm zuletzt (mus. de sc. II, 2 p. 1024 f.) beigebracht worden ist, scheint mir durchaus nicht überzeugend.

20) R. Rochette M. J. p. 71 f. 416 f. Ann. IV p. 331 f.

ist, der noch ganz ruhig unter seinen Gespielinnen sitzt, so daſs diese Darstellung unvollständig, unbefriedigend, nur als Vorbereitung auf die Hauptscene erscheint. Zu näheren Aufschlüssen führt aber der Bericht Zoegas [21]), daſs dies Relief ursprünglich die eine Queerseite eines Sarcophags (*M*) sei, dessen übrige Reliefs ebenfalls aus der Villa Borghese ins Louvre gekommen sind. Diese stimmen aber so sehr mit den Reliefs des unter dem Namen der Urne des Alexander Severus bekannten Capitolinischen Sarcophags (*N*) überein, daſs auch diese in die Betrachtung gezogen werden müssen.

Die Vorderseite (M^a N^a), welche zunächst hieher gehört, ist bei beiden auf gleiche Weise mit vielen Figuren geschmückt, die in sehr symmetrischer Anordnung einander entsprechen. In der Mitte erblicken wir die Figur eines jungen Heros, der bis auf ein Gewand, welches lang und faltenreich nur noch auf dem einen Schenkel haftet, nackt ist; er hat in beiden Händen Schild und Schwert und will muthentbrannt forteilen, kurz er entspricht ganz dem Achilleus in *F*. Ihm zur Rechten steht eine Jungfrau, die durch die erhobenen Hände ihr Erstaunen ausdrückt, hinter derselben erscheint auf N^a eine zweite, welche um ihn zurückzuhalten die Hand auf seine Schulter legt, während in M^a auf der entgegengesetzten Seite zwei Mädchen stehen, von denen die eine ebenfalls erstaunt die Hände aufhebt, die andere den Rand seines Schildes anfaſst. Am Boden liegen umgestürzte Wollkörbe und ein Spinnrocken (N^a nach Platners Angabe). Dann folgen auf beiden Seiten Gruppen, welche einander genau entsprechen, nur mit dem Unterschied, daſs sie sich auf beiden Reliefs an den entgegengesetzten Seiten befinden. Zunächst der beschriebenen Gruppe (in M^a zur Rechten, N^a zur Linken) steht ein bis auf die Chlamys nackter junger Mann mit einer Lanze, der ein Pferd am Zügel hält und verwundert auf den Heros blickt. Hinter ihm sitzt ein bärtiger Mann mit einem Scepter, unterwärts bekleidet, auf einem Thronsessel, der erstaunt aufblickt, neben diesem steht Odysseus durch Hut und Tracht kenntlich, er sieht gespannt auf den Jüngling in der Mitte und

21) Welcker Zeitschr. p. 427. Ann. V p. 159.

macht mit der Rechten eine Bewegung gegen den sitzenden Herrscher. Den Beschlufs macht ein Krieger, der in N^a ein Pferd führt. Auf der anderen Seite steht der mittleren Gruppe zunächst ein junger nackter Mann, der mit der Rechten nach dem Helm fafst, auf ihn folgt in N^a ein anderer mit einem Pferd am Zügel, der in M^a fehlt, und wiederum in beiden ein sitzender bärtiger Mann, der hier mit einem Chiton bekleidet ist (N^a), dort dem gegenübersitzenden völlig gleicht (M^q). Am Ende steht auch hier ein junger Krieger, der ein Pferd am Zügel hält.

Um frühere, längst beseitigte Deutungen [22]) zu übergehen, so ist Venutis Erklärung zu erwähnen, welche lange Zeit, obgleich nicht ohne Widerspruch, doch die herrschende geblieben ist [23]). Er erkannte hier den Streit zwischen Achilleus und Agamemnon wegen der Rücksendung der Chryseis [24]); die beiden sitzenden Männer sind Agamemnon und Nestor (oder nach Winckelmann Menelaos), Achilleus ist der jugendliche Heros, Odysseus und andere Heerführer sind gegenwärtig; von den Frauen ist die eine Chryseis, die andere Here. Hier aber stöfst man auf nicht zu beseitigende Schwierigkeiten. Schon die Gegenwart der Chryseis im Rathe der Fürsten ist kaum zuzugestehen, völlig unstatthaft aber, dafs Here, oder wie Zoega annimmt Athene, in Gestalt eines jungen Mädchens hätte dargestellt werden können; denn die sogar von Zoega gebilligte Meinung, die Göttin sei unkenntlich dargestellt, um anzudeuten, dafs sie für Alle aufser Achilleus unsichtbar sei, ist von Platner (a. a. O. p. 153 f.) genügend widerlegt. Ferner ist die Gegenwart eines dritten Mädchens (M^a) so wenig erklärt, als wie die Wollkörbe (N^a) in den Rath der Fürsten kommen. Wenn nun

22) Nach Flaminio Vacca stellte es den Raub der Sabinerinnen vor (Montfaucon diar. Ital. p. 138. Fea misc. I p. 171); nach Piranesi die Zusammenkunft des Romulus und Tatius; nach S. Bartoli Begebenheiten des Alexander Severus; nach Montfaucon (diar. Ital. p. 170 f. ant. expl. V, 1 p. 100) Leichenspiele.

23) Winckelmann M. J. II p. 166. Werke VI, 1 p. 382 f. Foggini mus. Capit. IV p. 3 ff. Zoega bassir. II p. 237. Inghirami gall. Omer. I p. 63 ff. Clarac descr. 177.

24) Veltheim (Aufsätze I p. 181 f.) bezog dagegen alle Vorstellungen nach einer völlig verfehlten Erklärung auf Briseis.

auch die Darstellung im Ganzen betrachtet der vorausgesetzten Scene keineswegs zu entsprechen scheint, so fällt dagegen die Uebereinstimmung mit den Monumenten, welche die Entdeckung des Achilleus darstellen, um so schwerer ins Gewicht, und man darf wohl kein Bedenken tragen, diese neuerdings öfter ausgesprochene und begründete Deutung[25]) für die richtige zu erklären.

Wir sehen also auch hier Achilleus, der das Frauengewand abgerissen und die Waffen ergriffen hat, umgeben von den bestürzten Töchtern des Lykomedes. Diesen selbst erkennt man in dem sitzenden Herrscher, neben welchem Odysseus steht, der dem erstaunten König andeutet, wie er mit seiner List das Ziel erreicht. Der an der anderen Seite sitzende Alte scheint mir passender für Nestor als für Phoinix gehalten zu werden. Diomedes läfst sich unter den übrigen Kriegern nicht mit Sicherheit bezeichnen. Es ist überhaupt nicht zu verkennen, wie das Bestreben, den Raum mit vielen und symmetrisch geordneten Figuren zu füllen, indem nun die Hauptpersonen weniger klar hervortreten, der Deutlichkeit der Darstellung geschadet habe, welche auch dadurch ein fremdartiges Ansehen erhalten hat, dafs nicht, wie auf den vorher betrachteten Reliefs, die Töchter des Lykomedes, sondern das kriegerische Gefolge des Odysseus und Diomedes, die Nebenpersonen bildet, welche den Raum neben den Hauptfiguren einnehmen.[26]) Um so auffallender aber ist es, dafs unter diesen Agyrtes mit der Trompete fehlt, dessen Gegenwart jeden Zweifel ausschliefsen würde. Diese Schwierigkeit aber findet ihre Lösung, wenn man sich erinnert, dafs das Relief, von dessen Betrachtung wir ausgingen (M^c), die zu dem vorliegenden gehörige Queerseite ist, so dafs

---

25) Heyne z. Hom. Il. I p. LXIV. Homer nach Antiken I p. 45. Millin M. J. I p. 82 f. Lange in Welckers Zeitschr. p. 499. Piale, Platner a. a. O. R. Rochette M. J. p. 72 ff. Müller Arch. § 413, 2. Welcker hat sich gegen diese Erklärung ausgesprochen (Zeitschr. p. 426 f.).

26) Ich glaube hiernach nicht, dafs es nöthig ist, mit Müller anzunehmen, dafs diese Darstellungen den Auszug des Achilleus aus Skyros mit dem aus der Heimath zu dem allgemeinen Bilde eines sich losreifsenden, in den Kampf stürzenden Kriegers vereinigen, und die beiden Greise für Peleus und Menoitios zu halten seien.

also hier in zwei Scenen dargestellt ist, was gewöhnlich zu einer vereinigt ist. Dort sehen wir Achilleus, wie er ruhig unter den Jungfrauen die Leier spielt, während schon die Trompete ertönt, die ihn forttreibt; hier, wie er, von einigen Jungfrauen begleitet, zu den versammelten Fürsten eilt, welche den Ausgang der List erwarten, und dort die Waffen ergreift. So ergänzen sich diese Vorstellungen gegenseitig und was in jeder derselben unvollständig schien, hört auf es zu sein, wenn man sie auf einander bezieht.

An dem Sarcophag *N* findet sich nun freilich diese Queerseite nicht, die ihr entsprechende stellt aber auch eine dieser Sage angehörige Scene dar (N^c). Wir sehen dort Lykomedes sitzend, Deidameia steht vor ihm und legt die Hand auf seine Schulter, während sie sich nach Achilleus umsieht, der um Abschied zu nehmen vor ihnen steht und die Rechte auf den Kopf seines Pferdes legt, das ein Diener hält. Neben Lykomedes sind noch zwei Jungfrauen sichtbar, deren eine einen Rocken hält [27].

Die andere Queerseite (M^b N^b) stellt mit unwesentlichen Modificationen dieselbe Scene dar, die Rüstung des Achilleus in Gegenwart des Odysseus und Diomedes, welche auf die Entdeckung folgt und dem Abschied vorhergeht [28].

Es zeigt sich also, daſs auf diesen Reliefs der Aufenthalt und die Entdeckung des Achilleus auf Skyros in allen einzelnen Momenten dargestellt sind. Wir sehen ihn unter den Jungfrauen die Leier spielen (*A*), zu denen bald Odysseus (*P*), bald Agyrtes hinzutritt (M^c), um den schlauen Plan anzudeuten, der ihn

27) Minervini (Bull. Napol. I p. 79 f.) hat den Abschied des Achilleus auf einem Vasenbilde erkannt, auf dem ein junges Mädchen traurig auf einem Sessel sitzt und von einem hinter ihr stehenden Jüngling mit den Händen geliebkost wird. Hinter diesem steht Athene mit dem Helm auf dem Haupt, die einen andern Helm und einen Speer in den Händen hält; vor der sitzenden Jungfrau steht ein Mann, der mit beiden Händen ein Schwert darreicht, ein Schild steht am Boden.

28) Die zweite lange Seite (M^d N^d) stellt Priamos vor, welcher den Leichnam des Hektor von Achilleus erfleht. Uebrigens habe ich absichtlich verschiedene andere Erklärungen der übrigen Seiten dieser beiden Sarcophage nicht näher besprochen.

dann zwingt sich zu verrathen ($M^a N^a$), dann wie er sich rüstet ($M^b N^b$) und Abschied nimmt (N^c). Während meistens die Hauptmomente in eine Handlung zusammengedrängt sind (A—J), fanden wir doch auch jene Nebenmomente in einzelnen Darstellungen in beliebiger Auswahl zusammengestellt, wodurch uns ein Blick in die reiche Entwickelung der bildlichen Darstellungen aus dem Sagenkreise des Achilleus eröffnet wird [29].

In dem Hauptmotiv scheint mit den Reliefs ein Mosaik übereinzustimmen, das im Jahr 1773 bei Vienne entdeckt und bald zerstört wurde, mir auch nur aus nicht ganz genauen Beschreibungen bekannt ist [30]. Achilleus ist mit dem Frauengewand bekleidet und hat die Lanze gefafst, ein Schild und ein umgestürzter Wollkorb liegen an der Erde; Deidameia und ihre Schwestern bezeigen den äufsersten Schreck, Odysseus seine Freude, auch der die Trompete blasende Agyrtes fehlt nicht.

In etwas anderer Weise ist aber dieser Gegenstand in mehreren Pompejanischen Gemälden vorgestellt, welche untereinander so genau übereinstimmen, dafs sie offenbar Copieen nach einem und demselben Original sind [31]. Man erblickt im Hintergrunde eine Säulenhalle, in deren Mitte eine Thür ins Innere des Pallastes führt, vor derselben befindet sich eine Treppe von mehreren breiten Stufen. Von der untersten Stufe eilt so eben Achilleus stürmischen Schrittes herab; seine langen Locken, zierlichen Schuhe, und das lange reiche Gewand, das im Laufe bogenförmig aufbauscht, gehören der Verkleidung an, deren er

---

29) Ueber das Relief eines in Perugia gefundenen Sarcophags kann ich nur die Worte Brauns (Bull. 1843 p. 7 a. vgl. p. 22) anführen: *„Pare ritragga Achille scoperto fralle figliuole del rè Licomede, mentre una delle donne ed uno degli eroi astanti fanno rumore guerresco battendo lo scudo col brando, forse per analogia del suono della salpinge, che secondo la favola fù cagione si scoprisse il nascoso prodo."*

30) Millin voy. d. le midi de la France II p. 17. R. Rochette M. J. p. 416. Morgenblatt 1845 n. 259 p. 103 f. Rhein. Jbb. VIII p. 184 f. Es ist abgebildet bei Artaud recueil des mosaiques de Lyon et des depart. mérid. 18.

31) Eins wurde im Jahr 1828 ausgegraben, mus. Borb. IX, 6. Gell Pompei. II, 69. Zahn II, 23. Jorio gal. des peint. anc. p. 88 n. 1542. R. Rochette M. J. p. 416. Ein zweites sehr beschädigtes wurde 1834 gefunden.

vergafs, wie das ganz entblöfste Bein und die nackte Brust und Arme bezeugen; in der Rechten hält er schon das Schwert, mit der Linken ergreift er den neben ihm stehenden Schild, und schauet kampfesmuthig nach dem Feinde aus. Odysseus, bärtig, mit Chlamys, Chiton und Hut bekleidet, eine Lanze in der Linken, schreitet rasch auf ihn zu, und fafst ihn beim Arm; ebenso ergreift ein junger Mann, der auf der anderen Seite neben Achilleus sichtbar wird, ihn beim Arm, offenbar ist es Diomedes. Am Boden liegt ein Helm, eine goldene Kanne und ein silberner Spiegel, der mit einem Medusenhaupt geschmückt ist. Hinter dieser Gruppe sind im Mittelgrunde drei Personen sichtbar, links Agyrtes, welcher in die Trompete stöfst, von dem freilich, da das Bild an dieser Seite beschädigt ist, nur der Helm und die Trompete erhalten ist, aber damit jedenfalls genug um sein Vorhandensein zu beweisen. In der Mitte steht ein vollständig bekleideter, bärtiger alter Mann, der erstaunt und betrübt die Rechte erhebt, wie mir scheint Lykomedes, und nicht Nestor, wie R. Rochette annahm, der dieser Begebenheit nicht so nahe steht und kaum in dieser Weise seine Theilnahme an derselben ausdrücken konnte [32]). Ihm zur Linken flieht entsetzt Deidameia, sie fafst mit erhobener Linken das in einem Bogen über ihrem Haupte flatternde Gewand, welches ihren Leib, soweit er sichtbar ist, entblöfst läfst. Ganz oben erblickt man noch zwei gerüstete Krieger.

Die Hauptpersonen dieses ausdrucksvollen, lebendigen Gemäldes, das im Gegensatz gegen jene Reliefs eine durchaus malerische Composition der auch dort befindlichen Figuren zeigt, und auf ein ausgezeichnetes Original schliefsen läfst, finden sich in einem Pompejanischen Mosaik wiederholt [33]). Dieses ist schon dadurch merkwürdig, dafs es nebst zwei anderen zugleich entdeckten, nicht wie gewöhnlich zur Verzierung des Fufsbodens diente, sondern nach einem sonst nicht bekannten Verfahren an die Stelle der üblichen Gemälde in die Wand eingelassen ist.

---

[32]) Schulz (Bull. 1841 p. 100) bemerkt, dafs die Figur des Lykomedes auch isolirt sich in Pompeji wiederholt findet.

[33]) Schulz Bull. 1841 p. 99 f.

Achilleus, der aber einen Helm auf dem Haupt hat, und Odysseus sind ganz in derselben Weise dargestellt und mit ihnen ist Deidameia verbunden, nur ist diese, wie es die symmetrische Anordnung erforderte, hier auf der dem Odysseus entgegengesetzten Seite neben Achilleus gestellt.

Es ist ein hübscher Gedanke des Künstlers, dafs er auf dem Schilde, welchen Achilleus ergreift, ihn selbst vorgestellt hat, wie er von Cheiron im Leierspiel unterrichtet wird, und zwar ganz in derselben Weise, wie wir diese Gruppe in verschiedenen Kunstwerken des Alterthums oft wiederholt sehen, in einem trefflichen Herculanischen[34]) und einem entsprechenden Pompejanischen Gemälde[35]) auf einem Stuccorelief eines Römischen Grabmonuments[36]), auf einer Lampe[37]) und auf Gemmen[38]). Gewifs liegt diesen Vorstellungen ein berühmtes Original zu Grunde und es ist allerdings wahrscheinlich, wenn man dasselbe in einer mit grofsem Lobe von Plinius erwähnten Statuengruppe in Rom[39]) zu finden glaubt.

Verschieden hievon ist die Darstellung eines anderen Pompejanischen Gemäldes[40]). Achilleus, mit einem Diadem auf dem lang herabwallenden Haar und mit einem langen Frauengewande bekleidet, das aber Brust und Arm blofs läfst, greift mit der Rechten nach einem Schild, auf den er rasch zuschreitet, indem er das Gewand aufhebt. Deidameia, deren Figur nicht ganz erhalten ist, sucht ihn erschreckt zurückzuhalten. Im Hintergrunde ist noch eine Figur sichtbar, welche den Finger an den Mund legt. Diese Geberde würde sehr gut für Odysseus passen, welchen man in dieser Figur erkannt hat, allein sonst ist derselbe durch keines der Kennzeichen charakterisirt, welche

34) Pitt. di Erc. I, 8. mus. Borb. I, 7.

35) Schulz Ann. X p. 172.

36) Campana due sepolcri 7 A.

37) Bull. 1844 p. 40.

38) Mus. Flor. II, 25, 2: Millin gal. myth. 146, 553; Millotti pierr. gr. 124; Winckelmann pierr. gr. p. 360, 210 ff. [Tölken Beschrbg. p. 73, 146; p. 282, 247; 248.]

39) Plin. XXXVI, 4, 5, 29.

40) Mazois ruines de Pomp. II, 43 vgl. p. 86.

ihm gewöhnlich zukommen. Am Boden liegt noch ein Schwert und ein Geräth, welches am ehesten einem umgestürzten Korbe gleicht. Das ganze Bild hat sehr gelitten.

Ganz abweichend von allen auf uns gekommenen Kunstwerken ist das Gemälde, welches der jüngere Philostratos (im. 1) beschreibt. Man sieht an einem Berge die Insel Skyros als eine Frau von gedrungener Gestalt, das Haar mit Schilf bekränzt, in einem schwarzblauen Gewande, in der einen Hand einen Oelzweig, in der anderen eine Weinrebe; eine Figur, welche die Gestalt und Natur der Insel völlig bezeichnet[41]. Auch steht ein Thurm da, in dem die Jungfrauen ihre Wohnung haben, welche beschäftigt sind auf einer Wiese Blumen zu pflücken, alle schön und in Farbe, Blick und Bewegung ächt jungfräulich, bis auf Achilleus, der durch das sich sträubende Haar und den kühnen Blick die männliche Natur verräth, welche er bald ganz offenbaren wird. Denn Odysseus und Diomedes sind gegenwärtig, jener durch seinen forschenden Blick, dieser durch den Ausdruck von Keckheit kenntlich, hinter ihnen steht ein Mann, welcher in die Trompete stöfst. Auf der Wiese aber sind neben Körben und anderen Geschenken, wie sie für Jungfrauen bestimmt sind, auch Waffen hingestreut; die Mädchen nun eilen nach jenen, Achilleus aber stürzt auf die Waffen zu, und verräth sich dadurch.

Es ist schwer aus dieser Beschreibung[42] zu entnehmen, welcher Moment eigentlich dargestellt gewesen sei, weil die Beschreibung des Gemäldes fast ganz zur Erzählung geworden ist. So mufs man eigentlich annehmen, dafs zwei verschiedene Scenen dargestellt waren, wie die Jungfrauen nnd mit ihnen Achilleus Blumen pflücken, und dann wie sie nach den Geschenken greifen. Allein Philostratos hat doch diese Scenen nicht genau von einander gesondert, sondern sie vielmehr in eine einzige

---

41) Welcker Aesch. Tril. p. 385. Zur Vergleichung kann besonders die Arkadia auf dem Herculanischen Gemälde dienen, das die Auffindung des Telephos vorstellt (Pitt. di Erc. I, 6, mus. Borb. IX, 5).

42) Ich nehme es als ausgemacht an, dafs das folgende Gemälde von Pyrrhos ein besonderes, nicht zum vorhergehenden gehöriges ist.

Vorstellung zusammengezogen, so dafs es nun schwerlich zu entscheiden ist, in welches Verhältnifs der Hauptmoment und die Nebenumstände zu einander gesetzt waren.

Endlich sind auch noch einige Vasenbilder zu betrachten, welche man auf unseren Gegenstand bezogen hat, aber, wie mir scheint, mit zweifelhaftem Erfolge. Ein Vasenbild im Museo Borbonico [43]) bietet so manche auffallende, zumal bei der schlimmen Verstümmelung der Vase kaum zu lösende Schwierigkeiten dar, dafs eine sichere Erklärung überhaupt nicht möglich, eine Beziehung auf unseren Gegenstand aber gewifs nicht zulässig erscheint. Auch auf einem anderen Vasenbild [44]), wo ein völlig gerüsteter Jüngling raschen Laufes unter vier erschreckte Jungfrauen springt, kann ich keine Situation dargestellt finden, wie sie der Entdeckung des Achilleus entspricht. Ohne eine bestimmte Deutung geben zu können, möchte ich diese Vorstellung eher den oben besprochenen Verfolgungsscenen anreihen, und annehmen, dafs der Krieger aus einem Versteck hervor plötzlich unter die Jungfrauen springe, um eine derselben, gegen welche er die Hand ausstreckt, zu entführen. Ausführlichere Betrachtung verdient ein drittes Vasenbild, wovon ich durch die gütige Mittheilung de Witte's eine Abbildung vorlegen kann (Taf. 11). Ich gebe zuerst die Beschreibung und Erklärung Lenormant's [45]).

„*Sardanapale au milieu de ses femmes. Le monarque assyrien est barbu [1]) et revêtu d'un manteau qui laisse la partie supérieure du corps nue, dans sa main droite est un sceptre strié de bandes rouges et noires. Sardanapale est assis sur un rocher à côté duquel est une cliné ou thalamus vu de profil. A gauche est debout près du roi, une jeune fille qui tient des deux mains un flabellum, et se tourne à gauche vers un éphèbe revêtu d'habits de femme, et dans le-*

---

[43]) Millingen peint. de vas. 57. Panofka Neap. ant. Bildw. p. 252 n. 1680, vgl. Bull. 1832 p. 72.

[44]) R. Rochette M. J. 80 vgl. p. 417 f.

[45]) de Witte cat. étr. 154.

[1]) *Voyez la statue du Vatican avec l'inscription Σαρδαναπαλλος.*

quel nous reconnaissons le Perse Parsondas[2]. *Entre elle et cet éphèbe est une hydrie posée à terre. Parsondas tient une phiale et une grande outre*[3] *qu'il porte sur la tête. A sa suite viennent trois jeunes filles qui portent plusieurs objets. La première s'avance vers la suivante pour recevoir un coffret ou peutêtre une espèce de thymiatérion. La troisième tient un aplustre*[4]. *A droite, derrière le roi, sont trois autres jeunes filles dont l'une apporte une pyxis. Le costume de ces sept femmes est à peu près semblable; elles sont toutes vêtues de longues tuniques; les unes ont des bandelettes, d'autres des stéphanés qui décorent leurs têtes; trois d'entre elles n'ont rien qui orne leur chevelure. Parsondas aussi est revêtu d'une longue tunique de femmes*[5]."

Die Geschichte von Parsondas ist in der Kürze folgende [46]. Da Artaios in Medien herrschte, war Parsondas, ein wegen seiner Mannhaftigkeit und Tapferkeit allgemein geachteter Perser, ihm angelegen, dafs er dem Nannaros, welchen er als einen üppigen, weibischen Weichling verachtete, die Herrschaft über Babylon nehme und ihm anvertraue. Nannaros, dem dieses berichtet ward, wufste ihn durch List in seine Gewalt zu bekommen, und liefs ihn, um sich an ihm zu rächen, von seinen

[2]) *La taille plus élevée, la chevelure et la démarche mâle de ce personnage ne peuvent laisser aucun doute sur son sexe. L'histoire de Parsondas énivré et habillé en femme pour venir dans les festins du roi de Babylone Nanarus, s'applique bien à ce déguisement. Nicolaus Damasc. p. 229 sqq. ed. Coray. Mr. Lenormant avait déjà rapproché cette anecdote de l'histoire de Sardanapalus. Cours d'Histoire, année 1835—1836.*

[3]) *Ceci rappelle et les festins de Sardanapale et son identité avec le Bacchus indien.*

[4]) *L'aplustre fait allusion à la ville de Tarse en Cilicie, célèbre pour avoir été le séjour de Sardanapale, et qui était située sur le bord de la mer.*

[5]) *M. le duc de Luynes propose pour l'explication de ce tableau, Achille à Scyros servant le roi Lycomède. Il est très probable, que des noms grecs peuvent s'appliquer à des sujets empruntés aux traditions orientales.*

[46]) Nic. Damasc. p. 426 ff. (p. 18 ff. Or.) Suid. s. v. σφοδροῦ. Diod. Sic. II, 33.

Eunuchen wie ein Weib putzen und schminken, und wie eine Flötenspielerin und Tänzerin unterrichten, dann steckte er ihn unter den Schwarm seiner Weiber, so dafs er ganz und gar weibisch wurde. Später aber gelang es ihm sich zu befreien und dann auch Rache zu nehmen.

Ich gestehe nun, dafs ich es nicht für wahrscheinlich halte, dafs eine Erzählung dieser Art den Gegenstand eines Vasenbildes abgebe, um so mehr da ich deutliche und sichere Merkmale vermisse, welche auf dieselbe hinweisen. Zunächst darf man wohl annehmen, dafs, wenn man die Geschichte des Parsondas darstellen wollte, ein Moment gewählt wäre, der in dem Verlauf derselben von entschiedener Bedeutung war, und eine charakteristische, drastische Vorstellung hervorrief z. B. wie Parsondas gefangen vor Nannaros geführt wird, oder wie dieser dem Boten des Artaios den verweichlichten Parsondas vorführt u. a. m. Parsondas aber unter den Weibern des Nannaros ohne eine bestimmte Handlung, ohne eine Andeutung dessen, was er früher war, wäre kein passender Gegenstand. Indessen wenn man auch dies zugiebt, so wäre doch jedenfalls zu erwarten, dafs die ganze Scene und namentlich die Hauptpersonen deutlich charakterisirt wären. Hier ist es nun schon auffallend, dafs bei einer Begebenheit von rein orientalischem Charakter, der nicht etwa durch den Einflufs verwandter Hellenischer Mythen verwischt ist — wie man dies von Kroisos sagen kann, der auf dem bekannten Vasenbild in Hellenischer Tracht erscheint [47]) — keine Spur von Asiatischem Costüm bemerkbar wird, das doch sonst den Vasenbildern keineswegs fremd ist. Allein auch davon abgesehen sind die beiden Hauptfiguren nicht hinreichend charakterisirt. Nannaros konnte, da die Bedeutung der ganzen Erzählung auf seiner weibischen Weichlichkeit beruht, hier unmöglich als ein bärtiger, kräftiger und würdiger Greis vorgestellt werden, sondern er mufste, sollte anders dieser Gegenstand

[47]) M. J. d. J. I, 54. Inghirami vasi fitt. 319. de Witte cat. Durand 421. D. de Luynes Ann. V p. 237 ff. Welcker Rhein. Mus. II p. 501 ff.

deutlich werden, mit den Zeichen der äufsersten Verweichlichung dargestellt werden, welche Parsondas ihm vorwirft [48]). Die Berufung auf die bekannte Statue des bärtigen Sardanapallos [49]) kann auch nicht genügen. Denn zu geschweigen, dafs diese ein noch keineswegs mit Sicherheit gelöstes Räthsel darbietet, also

---

[48]) Nic. Damasc. p. 426: *οὗτος ὁρῶν Νάνναρον τὸν Βαβυλώνιον διάπρεπεῖ κόσμῳ χρώμενον ἀμφὶ τὸ σῶμα καὶ ἐλλόβια ἔχοντα καὶ κατεξυρημένον εὖ μάλα, γυναικώδη τε καὶ ἄναλκιν.* Und nachher heifst er *ὁ κατεξυρημένος τε καὶ καθυπεστιβισμένος τῷ ὀφθαλμῷ ψιμυθίῳ δὲ τὸ χρῶμα ἐναλειφόμενος.* Plutarch. non posse suav. viv. sec. Epic. 13 p. 1095 D: *ὥσπερ Σαρδαναπάλλῳ γράφων ἢ Νανάρῳ τῷ σατραπεύσαντι Βαβυλῶνος.* Athen. XII p. 530 D: *Κτησίας δ' ἱστορεῖ Ἄνναρον τὸν βασιλέως ὕπαρχον καὶ τῆς Βαβυλωνίας δυναστεύσαντα στολῇ χρῆσθαι γυναικείᾳ καὶ κόσμῳ· καὶ ὅτι βασιλέως δούλῳ ὄντι αὐτῷ εἰς τὸ δεῖπνον εἰσῄεσαν πεντήκοντα καὶ ἑκατὸν ψάλλουσαι καὶ ᾄδουσαι γυναῖκες.* Wenn er hier Annaros genannt wird, so ist es freilich leicht *Νάνναρον* zu schreiben, allein ich erinnere vielmehr daran, dafs der Phrygier Nannakos auch Annakos genannt wird (Buttmann Mythol. I p. 178 ff.), welches Osann (Midas p. 67 ff.) für die richtige Form hält. Jedenfalls gehören Nannaros und Nannakos demselben Stamme an, wohin auch Nanis, die Tochter des Kroisos (Parthen. 22) zu rechnen ist. Ebenso auch der Name Nanno, welcher besonders durch Hermesianax berühmt geworden ist, und die davon abgeleiteten (vgl. Lobeck pathol. p. 515) Nannion (Athen. XIII p. 558 C. 567 E. 587 A. Harpocr. Phot. Suid. s. v. *Νάννιον*; Athen. XIII p. 576 C; anthol. Pal. V, 207, 1) und Nannarion (Athen. XIII p. 587 D). Dafs diese Namen Asiatischen Ursprungs sind, findet auch darin eine Stütze, dafs sie Hetairen eigen sind, die ja sehr häufig aus Asien stammten, und von Nanno wissen wir es ja. So findet sich der Name Nannion auch in Smyrna (C. J. 3217; 3222). Aufserdem giebt es noch mehrere Wörter desselben Stammes, welche alle die Bedeutung des Weibischen haben, *ναννάριον, οὕτω καλούμενον γένος τι ἀσώτων, ἄμεινον δὲ τὸν τρύφερον καὶ χαλὸν ἀκούειν* (Hesych.); *ναννα-ρίς· κίναιδος* (Hesych.); *ναναρισταί· γένος τι ἀσώτων* (Phot.); auch *ναννάζον· παιζόμενον* (Hesych.) gehört wohl dahin. Schwerlich sind diese Wörter von den Hetairennamen abgeleitet, eher von Nannaros, wenn dieser als Typus der Verweichlichung bekannt war, wahrscheinlich aber alle von einem gemeinsamen Stamm, der in Asien zu suchen sein wird. Verwandt sind damit gewifs auch Ninos und Ninyas.

[49]) Winckelmann M. J. 163. Werke II Taf. 5. mus. Pio Cl. II, 41. mus. Nap. II, 4. mus. Franc. III, 8. Bouillon I, 28. Millin gal. myth. 55, 251. Clarac mus. de sc. 684, 1062. Müller D. a. K. II, 31, 347. Vgl. Welcker Zeitschr. p. 343 f. Tölken Berl. Kunstbl. 1828 p. 176 f. Gerhard Beschrbg. Roms II, 2 p. 239 ff. Braun Ann. XIV p. 30.

schon an sich nur mit Vorsicht als Beweismittel gebraucht werden darf, so lassen sich manche Gründe denken, weshalb Sardanapallos, eine den Hellenen geläufig gewordene Person, in solcher Weise dargestellt wurde, welche aber keineswegs allen den verschiedenen Vorstellungen entsprach, welche man mit dem Namen Sardanapallos verband [50]. Auch Parsondas ist nicht deutlich charakterisirt, ja es scheint mir noch einigem Zweifel unterworfen, ob diese Figur wirklich einen Mann in Frauenkleidern vorstelle. Gröfse und Haltung zeichnen ihn so wenig als die Kleidung auf eine entschiedene Weise vor den übrigen Frauen aus, nur das Haar ist allerdings etwas anders und in mehr männlicher Weise geordnet; es fragt sich nur, ob dieser Umstand bedeutsam genug ist, einen verkleideten Mann zu bezeichnen. Immer würde man aber erwarten, dafs ein zum Weibe erniedrigter Held, wie Parsondas, auf eine ausgezeichnetere Weise dargestellt würde, wie dies z. B. mit Herakles als Diener der Omphale der Fall ist.

Aufser diesen Hauptsachen sind noch einige Nebenumstände, in denen ich von Lenormant abweiche. Es ist nicht richtig, dafs eine der Frauen ein aplustre in der Hand halte, vielmehr wird neben ihr das Hintertheil eines Schiffes sichtbar, auf welches sie mit der Hand hinweist, wodurch also angedeutet wird, dafs die Scene am Strande ist, an welchem ein Schiff angelegt hat [51]), was denn doch mit der Handlung in Verbindung stehen mufs, aber zu der Geschichte des Parsondas nicht pafst. Unwichtiger ist, dafs vor dem sitzenden Herrscher nicht sowohl ein Bett steht, als vielmehr zwei Kasten, zwischen denen ein Kissen liegt, wie daraus erhellt, dafs der steinige Boden unter dem Kissen fortgeht. Einen Kasten mit aufgeschlagenem Deckel, wie ihn eine der Frauen in Händen hat, hält auf einem Vasenbilde Eros (Stackelberg Gräb. d. Hell. 27), auf einem anderen [52]) eine Frau,

---

50) Müller in Niebuhrs Rh. Mus. III p. 22 ff.

51) Aehnlich sieht man auf Vasenbildern die Argo, s. Gerhard auserl. Vasenb. 153. 54; M. J. d. J. III, 49; Bull. Nap. III, 6. vgl. auch mus. Borb. III, 44. Ganz anders das Aplustre in der Hand der Euploia (Millingen anc. uned. mon. I, 29).

52) Stackelberg Gräb. d. Hell. 35. Panofka Bild. ant. Leb. 13, 10. vgl. Millingen peint. de vas. 18.

welche Räucherwerk auf einen Candelaber streut; vielleicht könnte man darin eine Bestätigung finden, dafs das räthselhafte Geräth, das man noch sieht, wirklich ein Thymiaterion sei.

Die von D. de Luynes vorgeschlagene Erklärung, dafs Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes vorgestellt sei, ist ungleich ansprechender, unter der Voraussetzung, dafs die fragliche Figur in der That ein Jüngling in Frauenkleidern sei. Man müfste dann annehmen, dafs König Lykomedes mit seinen Töchtern vorgestellt sei, die sich mit den Waaren und Geschenken zu thun machen, welche die vermeintlichen Kaufleute aus ihrem Schiffe so eben an den Strand geschafft haben. Aber grofse Schwierigkeiten bleiben auch hier. Sehr auffallend ist es, dafs Odysseus und Diomedes dabei nicht gegenwärtig sind, dafs auch Agyrtes fehlt, vor allen Dingen aber, dafs der verkleidete Achilleus nicht nach Waffen greift, die gar nicht vorhanden sind, sondern einen Sack oder Schlauch auf dem Kopf trägt [53]). Es ist kaum denkbar, dafs ein Künstler diesen einzig charakteristischen, prägnanten Moment mit einem völlig bedeutungslosen vertauscht haben sollte.

Unter diesen Umständen enthalte ich mich einer Deutung dieser schwierigen Vorstellung und bescheide mich, sie Anderen zu näherer Prüfung vorgelegt zu haben.

XIII. Das Opfer der Iphigeneia.

Auf einem im Jahr 1835 in Pompeji aufgefundenen Gemälde [1]) sehen wir die der Opferung der Iphigeneia vorangehende Weihung in eigenthümlicher Weise dargestellt. Iphigeneia

---

53) Zu vergleichen ist ein Vasenbild (Gerhard auserl. Vasenb. 217), das die Flucht des Aineas vorstellt, auf welchem Kreusa einen ähnlichen Sack auf dem Kopfe trägt, den sie zugleich mit der Rechten festhält.

1) Zahn II, 61. vgl. arch. Int. Bl. 1835 p. 74.

mit einem Chiton bekleidet, der den ganzen Körper züchtig verhüllt, einen Kranz auf dem gelösten und lang herabwallenden Haar steht dem Kalchas gegenüber. Zögernd hat sie ihren Schritt gehemmt, wie die Bewegung des linken Fuſses verräth, sie legt die linke Hand sinnend an den Mund, und deutet mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Rechten auf die Erde, wohin auch der starre Blick ihres etwas geneigten Hauptes gerichtet ist. Kalchas, bärtig, mit bekränztem Haupt, in einem aufgeschürzten Chiton, steht ernst vor ihr, und hat mit der Linken eine ihrer langen Locken erfaſst, welche er mit seinem Schwert abzuschneiden im Begriff ist. Hinter Iphigeneia, mit dem Rücken ihr zugewandt, sitzt Agamemnon auf einem Sessel; er ist unbärtig dargestellt, hält in der Linken die Lanze und lehnt auf die mit dem Ellnbogen auf das Bein aufgestützte Rechte kummervoll sein Haupt, über welches er von hintenher den Mantel gezogen hat. Hinter ihm ist ein Zelt sichtbar, auf dessen flachem Dache ein geflügelter Jüngling wie im eiligen Laufe winkend vorgestellt ist.

Dies Gemälde, dessen Ausführung nicht sehr zu loben ist, wird namentlich dadurch interessant, daſs es denselben Moment darstellt, welchen der Verfertiger des herrlichen Reliefs an einem runden Altar von Marmor in der Gallerie zu Florenz gewählt hat[2]). Dort sehen wir Iphigeneia, mit Chiton und

[2]) Dieses Relief ist mit der einleuchtend richtigen Erklärung herausgegeben von Uhden (Schrr. d. Berl. Akad. 1812 p. 74 ff.) und R. Rochette (M. J. 26, 1. p. 129 ff.) vgl. Panofka Bilder ant. Leb. 13,1. Welcker Tril. p. 412 f. Feuerbach Vät. Ap. p. 374. Die falsche Deutung von Lanzi (real gall. di Fir. p. 166 ff. opere post. I p. 333 ff.) und Carli (diss. due p. 254 ff.) auf Alkestis war veranlaſst durch Buchstaben, welche sich zwischen den Figuren eingegraben finden, wo Lanzi zu lesen glaubte ΘΑΝΑΤΟΣ und Μ ΘΚ ΠΟΛΞ, was er zu ΑΔΜΗΤΟΣ und ΑΛΚΗΣΤΙΣ deutete. Welcker las die Buchstaben (Tril. p. 413):

Μ L ΘΙΣ Π ΘΛ

oder (neuester Zuwachs p. 11):

ΛΛ ΘR ΗϽC Λ

R. Rochette (M. J. p. 130):

ΜΙ ΘΙΣ ΠΕΘΛΕ

Schleier bekleidet, in schmerzlicher aber ruhiger Fassung stehen, wie sie den rechten Arm, den die Linke unterstützt, erhebt und die Hand ans Kinn legt; sie blickt auf Kalchas, der bärtig, bekränzt, mit einem um die Hüften geschürzten Gewand vor ihr steht und mit seinem Schwert eine ihrer langen Locken abschneidet. Auf der andern Seite steht neben ihr ein junger, ebenfalls bekränzter, nackter Mann, der sie zu unterstützen scheint. Hinter Kalchas steht ein anderer unbärtiger Mann, bekränzt, mit einem Schurz bekleidet, der den Fufs auf eine Erhöhung stützt, in der Linken eine Schüssel, in der Rechten eine Schale hält. Dann folgt ein Baum, neben welchem Agamemnon ganz in seinen Mantel gehüllt steht, den er mit der Rechten noch weiter über das Haupt zieht [3]).

Der Unterschied zwischen einem Werke, das durch stille, edle Einfachheit den reinen Geist der Griechischen Kunst athmet,

---

aufser dem gleich zu erwähnenden ΛΑΟϹ; allein es ist kein Zweifel, wie Welcker sich jetzt durch wiederholte Besichtigung auch überzeugt hat (neuester Zuwachs p. 11), dafs dies Alles späte Kritzelei ohne Sinn ist. Wichtiger ist noch die Bemerkung, welche, wie ich jetzt sehe, schon ein Gelehrter (Jen. Litt. Ztg. 1832 n. 29 p. 228 f.) ausgesprochen hat, die auch O. Müller in Florenz machte, und die ich mit Feuerbach bei aufmerksamer Betrachtung bestätigt fand, dafs auch die Inschrift am untern Rande ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ erst später hinzugefügt ist. Der Rand ist nämlich beschädigt und ausgebrochen, die Buchstaben aber sind von diesen Beschädigungen nicht angegriffen, sondern ziehen sich um die Brüche und Beschädigungen herum, sie sind also erst hinzugesetzt, nachdem der Rand schon verletzt war, und können auch keine Erneuerung einer alten Inschrift sein. Merkwürdig ist es freilich, dafs, wie Lanzi erzählt, erst bei der Reinigung des lange vernachlässigten Reliefs die Inschrift zum Vorschein kam, der Betrug mufs also schon älter sein. Es ist aber zu bemerken, dafs in der Antiken-Sammlung von Wilton House vier Statuen sich finden, die von Kleomenes herrühren sollen (descr. of Wiltonhouse p. 9. 49. 50. Visconti opp. varie III p. 14. R. Rochette lettre à Mr. Schorn p. 256), an deren Authenticität zu glauben nicht leicht ist. Man sieht also, dafs Betrüger grade mit dem Namen des Kleomenes sehr freigebig waren, wozu die Inschriften der Mediceischen Aphrodite und des sogenannten Germanicus wohl beitragen mochten. Jedenfalls kann diese Inschrift nicht mehr als ein Document für die Untersuchung über die Künstler Kleomenes gelten.

3) Dafs die Darstellung an einem Opferaltar, wie dieser ist, von besonderer Bedeutsamkeit war, leuchtet ein.

und einem Werke später Römischen Kunst zeigt sich hier um so offenbarer, da beide dasselbe Motiv darstellen. Und zwar tritt dieses auf dem Gemälde noch deutlicher und entschiedener hervor, als in dem zerstoſsenen Marmor. Wenn nicht die Opferung selbst dargestellt werden sollte, so war kein günstigerer Moment zu finden, als dieser, wo nach einer allgemeinen Sitte Iphigeneia durch das Abschneiden des Haares zum Opfer geweiht wird. Es war ein heiliger Brauch, dem Opferthier, um es zu weihen, ehe es getödtet wurde, die Stirnhaare abzuschneiden und ins Feuer zu werfen [4]), was *κατάρχεσθαι* hieſs [5]). Mit Beziehung darauf sagt Thanatos beim Euripides (Alc. 73 ff.):

ἡ δ' οὖν γυνὴ κάτεισιν εἰς Ἅιδου δόμους·
στείχω δ' ἐπ' αὐτὴν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει,
ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν,
ὅτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἁγνίσῃ τρίχα,

und Vergilius sagt von Dido, welche den Tod nicht finden kann, nach demselben Glauben (Aen. IV, 698 f.):

Nondum illi flavum Proserpina vertice crinem
abstulerat, Stygioque caput damnaverat Orco [6]).

In diesen Stellen ist die Handlung mehr symbolisch, als eine Weihung zum Tode überhaupt aufgefaſst, Iphigeneia aber ist ja in der That zum Opfer bestimmt und das Abschneiden der Locke durch den Priester daher im eigentlichsten Sinne zu verstehen [7]).

---

[4]) Hom. Od. III, 444. XIV, 422. Il. III, 273. Eurip. Electr. 810. Verg. Aen. VI, 243. Bekker Anecdd. p. 52, 10: *μετωπίδια θρίξ· ἡ τῶν θυομένων ἱερείων, ἣν πρὸ τοῦ θύεσθαι ἀποκείροντες εἰς τὸ πῦρ ἐμβάλλουσιν.*

[5]) Hesych. s. v. *κατάρξασθαι τοῦ ἱερείου, τῶν τριχῶν ἀποσπάσαι.* Eur. Iphig. T. 40. Valckenaer z. Eur. Phoen. 576. Ausll. z. Aristoph. avv. 960.

[6]) Macrobius Sat. V, 19 und Servius z. Aen. III, 46 erklären und rechtfertigen die Stelle des Vergilius durch Berufung auf Alkestis, vgl. Ambrosch de Char. Etr. p. 53.

[7]) Ariadne räth dem Theseus, er solle dem schlafenden Minotauros Haare abschneiden und sie dem Poseidon opfern (sch. Hom. Od. XI, 321), dadurch wird derselbe als Opfer geweiht. Vielleicht hängt auch der in mehreren Sagen, wie in der von Nisos, Pterelaos (Apollod. II, 4, 5; 7. Tzetz. z. Lyc. 932. schol. Homer. p. 34 Schirach. Dio Chr. LXIV, 27 p. 599 M. Ov. Ib. 360), vorkommende Zug, daſs das Abschneiden einer Haarlocke Verder-

lich würdigen Priesters, wiederum der sanft ergebenen Jungfrau und des von Mitgefühl bewegten Genossen sind hier durch die gemeinsame Ergebung in den göttlichen Willen geeint, welche den streitenden Empfindungen Einheit und Maafs, und der gesammten Darstellung edle Schönheit und höhere Würde verleiht. Durch die Buchstaben ΛΑ ΟC, welehe sich neben diesem Jüngling finden [11]), waren Welcker und R. Rochette bewogen, ihn für das personificirte Volk zu erklären, durch dessen Willen Iphigeneia sterbe. Allein eine allegorische Figur der Art in dieser Umgebung ist höchst bedenklich [12]), und nachdem sich die eingegrabenen Buchstaben als späterer sinnloser Zusatz erwiesen haben, hat Welcker (neuester Zuwachs p. 10 f.) diese Ansicht mit Recht zurückgenommen [13]) und die Figur für einen Gehülfen beim Opfer erklärt. Will man ihr ja einen Namen geben, so könnte man wohl mit Panofka (Bilder ant. Leb. p. 25) an Achilleus denken, allein nöthig ist dies nicht, die Gegenwart derselben ist durch ihre ethische Bedeutung hinreichend erklärt.

Das Local ist auf dem Relief durch die verhängnifsvolle Platane in Aulis (Il. II, 307), auf dem Gemälde durch ein Zelt bezeichnet [14]). Beiden gemeinsam ist die Verhüllung des Agamemnon, der hier sitzend, dort stehend vorgestellt ist. Dieser Zug, der als eine geistreiche Idee des Malers Timanthes [15]) vielfach gepriesen wurde, ist hier freilich nicht von gleicher Wirkung, wie auf jenem berühmten Gemälde, wo die schmerzliche Theilnahme an dem Schicksale der Iphigeneia nach den verschiedensten Abstufungen in den Zügen der bei dem Opfer ge-

---

11) Zu beiden Seiten des Baums steht wieder ΛΑ ΟC und zwischen den Zweigen noch ein C, also ΛΑCΟC.

12) Die v. R. Rochette erwähnten Darstellungen des Demos (vergl. mém. de numism. p. 221 ff. Westermann acta soc. Graec. I p. 161 ff.) gehören in eine ganz andere Classe allegorischer Vorstellungen und können für rein mythologische Nichts beweisen.

13) Auch die von Feuerbach früher (Vatic. Apollo p. 374) geäufserte Vermuthung, es solle ΚΑΛΟC heifsen, ist schon deshalb nicht annehmbar, obgleich ihr auch andere Gründe entgegenstehen.

14) Ob die geflügelte Figur auf dem Zelt eine Verzierung desselben sei, wie es doch scheint, oder sonst eine Bedeutung habe, kann ich nicht entscheiden.

15) Ueber das Gemälde des Timanthes vgl. Lange Schrr. p. 163 ff.

genwärtigen Heroen ausgedrückt, der Schmerz des Vaters aber verhüllt war. Hier ist die Verhüllung vielmehr als die natürliche Bezeichnung der Trauer anzusehen [16]), namentlich auf dem Gemälde, wo das Gesicht des Agamemnon dadurch nicht verdeckt ist. Auch abgesehen von dem nicht sehr gelungenen Ausdruck desselben ist aber die ganz verhüllte Figur des Reliefs von ungleich gröſserer Wirkung, und rechtfertigt Langes Ansicht, daſs durch das Verhüllen, wie im Drama häufig durch Schweigen, deshalb eine so groſse Wirkung erreicht werde, weil die Phantasie des Beschauers um so mächtiger erregt werde.

Die Verhüllung des Agamemnon ist auch auf einem andern berühmten Pompejanischen Gemälde [17]) beibehalten, welches denselben Gegenstand, aber ganz anders aufgefaſst darstellt. Wie so häufig ist auch hier die Zeichnung incorrect, die Ausführung mittelmäſsig, aber dennoch tritt das Verdienst einer wohlgedachten Composition klar hervor. Das Grundmotiv ist hier nicht die Ergebung der frommen Jungfrau in den Willen der Gottheit, sondern das Hülfeflehen der unschuldigen, welches die Göttin erhört. Iphigeneia wird von zwei Männern, die sie um den Leib gefaſst haben, mit Mühe getragen [18]), das Gewand läſst den

---

16) Eurip. Iphig. A. 1547 ff.:

ὡς δ' ἐςεῖδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ
ἐπὶ σφαγὰς στείχουσαν εἰς ἄλσος κόρην,
ἀνεστέναζε, κἄμπαλιν στρέψας κάρα
δάκρυα προῆγεν ὀμμάτων πέπλον προθείς.
(Boas Nachtr. III p. 330 f.).

So auch Göthe Jen. Litt. Ztg. 1804.

17) Gerhard Kunstbl. 1826, n. 9. R. Rochette maison du poète trag. 14. M. J. 27 p. 133 ff. Zahn neuentd. Wandgem. 19. Mus. Borb. IV, 3. Gell Pompej. II, 46. Müller Denkm. a. K. I, 44, 206. Panofka Bilder ant. Leb. 13, 2. Förster Berl. Kunstbl. 1828 p. 20 f. Feuerbach Vatic. Apollo p. 374 f.

18) Aesch. Agam. 231 ff.:

φράσεν δ' ἀόζοις πατὴρ μετ' εὐχὰν
δίκαν χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετῆ
παντὶ θυμῷ προνωπῆ
λαβεῖν ἀέρδην· —
— —
κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτῳ
πρέπουσα θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ'.

Oberkörper entblöfst, sie streckt die ausgebreiteten Arme flehend gen Himmel, wohin sie auch den Blick richtet. In dieser Gruppe ist der leidenschaftliche Kampf, mit welchem Iphigeneia sich vom Leben trennt, der sich im letzten Augenblick in ein inbrünstiges Flehen zur Göttin auflöst, aufs Sprechendste ausgedrückt; es thut sich nicht nur in den Zügen und der Geberde der Iphigeneia, sondern auch in der Anstrengung der Männer, die sie tragen, wie in der Entblöfsung des Oberleibes kund, welche auf einen lebhaften Widerstand deutet. Rechts steht Kalchas, bärtig, bekränzt, mit einem faltenreichen Gewand bekleidet, er legt die Rechte, mit welcher er das Schwert fafst, an die Lippen, während er in der Linken die Scheide hält; neben ihm steht ein Altar. Auf der andern Seite steht Agamemnon, abgewandt, ganz in den über das Haupt gezogenen Mantel gehüllt, indem er das Gesicht mit der Hand bedeckt; daneben steht auf einer Säule ein alterthümliches Bild der Artemis [19]), das hier sehr passend die Localität bezeichnet. Oben in den Wolken sieht man mit halbem Leibe hervorragend [20]) die Göttin selbst, auf welche eine Nymphe mit der Hindin, welche die Stelle der Iphigeneia vertreten soll, zueilt.

Ihr Flehen ist also erhört, ihre Rettung ist gewifs; aber der Künstler hat sich nicht begnügt, dies nur durch die Gegenwart der Göttin für den Beschauer anzudeuten, sondern die Ahnung von ihrem Nahen hat auch den Seher Kalchas schon ergriffen. Im Augenblicke da er das Schwert gezückt hat, hält er inne und schaut in begeistertem Sinnen aufwärts; indem er das Opfer vollziehen will, durchschauert seinen Geist die Nähe der rettenden

---

19) Es ist ganz in der Weise der alten Schnitzbilder (vgl. Gerhard ant. Bildw. 309) mit enggeschlossenen Beinen, das Gewand in steife Falten gelegt, den Polos auf dem Haupt, dargestellt. In beiden ausgestreckten Händen hält es eine Fackel, eine Ἄρτεμις ἀμφίπυρος (Soph. Trach. 214), auf jeder Seite zu den Füfsen sitzt ein Hund. Ein ähnliches Bild der Artemis auf einer Säule mit zwei Fackeln, aber ohne die Hunde sieht man neben Meleagros und Atalante auf einem Wandgemälde (mus. Borb. VII, 2), auf einer Gemme neben Narkissos (Winckelmann M. J. 24. mus. Flor. II, 36, 2).

20) Namentlich auf Vasenbildern ist diese Darstellungsweise häufig, s. R. Rochette lettres archéol. I p. 132 f.

Gottheit. Sehr schön ist der Gegensatz des ganz in seine Trauer versenkten Vaters, der inbrünstig um Rettung flehenden Jungfrau, des die Gnade der versöhnten Gottheit ahnenden Priesters durch die untergeordneten Figuren vermittelt. Der Jüngling, welcher dem Kalchas zunächst steht, wendet sich zu diesem, indem er Iphigeneia weniger beachtet, und sieht ihn an, erstaunt über die Zögerung und den begeisterten Ausdrnck seines Gesichts, der in dem Staunen des Jünglings gewissermafsen einen Abglanz findet. Der andere, ein bärtiger Mann, dem man die Anstrengung des Tragens anmerkt, ist mit seinem traurigen Auftrag beschäftigt, und drückt durch seine Miene Kummer und Mitleid aus. So sehen wir hier in einer andern, aber kaum minder bedeutungsvollen Weise als auf dem Gemälde des Timanthes, eine Abstufung in den Empfindungen der Theilnehmenden, welche die verschiedenen Elemente zur Einheit verschmilzt.

Ungemein schön ist auf einem Vasenbilde [21]) der Augenblick dargestellt, wo die Hindin an die Stelle der Iphigeneia tritt, da der Opferstahl sie treffen soll. Apollon mit dem Lorbeerzweig und Artemis mit Bogen nnd Jagdspeer sind als schützende Gottheiten gegenwärtig. Hinter dem Altar [22]), an dessen einer Seite ein Jüngling mit Schüssel und Giefskanne (s. n. 10) und etwas weiter zurück eine Frau sich befinden, steht Kalchas und hält das Opfermesser über dem Haupte der Iphigeneia, welche demüthig und ergeben ruhig da steht. Hinter ihr aber wird eine aufspringende Hirschkuh sichtbar, welche fast ganz durch den Körper der Jungfrau verdeckt, und nur an einigen Stellen hervortretend, mit ihr zu verschmelzen scheint und so die wunderbare Unterschiebung des Thiers auf eine höchst anmuthige Weise versinnlicht [23]).

---

21) R. Rochette M. J. 26 B. p. 127 ff. Inghirami Vasi fitt. 251. de Witte cat. Durand 381. cat. Beugnot 49. Dubois cat. Pourtalès 208. Creuzer zur Archäol. I p. 165 f.

22) An dem Altar erblickt man eine in eine Schleife gewundene Tainia; wahrscheinlich bedeutet sie eine undeutliche Verzierung, die man auf Vasenbildern häufig an Altären bemerkt, nichts anderes, vgl. R. Rochette M. J. 4, 1; 34; 40; Millingen Anc. uned. mon. I, 31; Inghirami Vasi fitt. 37; Élite céram. I, 21; 67; II, 88 A; 107; 108.

23) Ich kann durchaus nicht mit Panofka übereinstimmen, welcher darin einen Beweis von dem mittelmäfsigen Talent des Künstlers

Während die bisher betrachteten Monumente das Opfer der Iphigeneia ebenso schön als klar darstellen, gilt dieses nicht von dem Relief der berühmten Mediceischen Marmorvase, welche ebenfalls allgemein auf denselben Gegenstand bezogen wird[24].

An den Stufen eines Altars, auf welchem ein Bild der Artemis mit Bogen und Köcher steht, sitzt eine Jungfrau auf der Erde, mit nacktem Oberleib, die Beine mit einem Gewande bedeckt. Das gesenkte Haupt, die schlaffe Haltung des ganzen Körpers und der Arme, von denen der linke auf den ausgestreckten Beinen ruht, der rechte herabhängt, deutet auf die äufserste Erschöpfung und Betrübnifs; in der Rechten hält sie einen Zweig. Sie ist umgeben von sieben Männern. Rechts steht vor ihr ein jugendlicher Heros, mit Helm und Schwert, Chlamys und Stiefeln, er falst mit der Linken sein Wehrgehenk, und richtet seinen Blick auf die Jungfrau. Auch der folgende bärtige Mann mit Helm, Chiton und Mantel bekleidet, der den rechten Fufs aufstützt und mit der Linken eine Lanze oder Scepter hält, sieht aufmerksam auf sie hin. Der dritte ist jetzt mit einem über das Haupt gezogenen Mantel vorgestellt, allein die ganze obere Hälfte der Figur ist moderne Restauration. Hinter der Jungfrau steht ein jugendlicher Heros mit Helm, Schwert und Chlamys, er stützt den rechten Fufs auf und hält in der rechten Hand eine Lanze, die linke legt er auf den Rücken, theilnehmend blickt er auf die Jungfrau hin. Dann kommt eiligen Schritts ein bärtiger Heros herbei, der mit der Rechten die Chlamys, mit der Linken das Schwert hält, hinter diesem steht ein Jüngling, der mit vorgebeugtem Leibe sich mit beiden Händen an eine Lanze hält, endlich folgt noch eine Figur, welche mit gekreuzten Bei-

---

sieht (Ann. II p. 131). Nach einer Mittheilung desselben Gelehrten ist auf einer Gemme, welche er bekannt zu machen gedenkt, Kalchas mit dem Messer dem Altar gegenüber vorgestellt, hinter welchem Iphigeneia und vor dieser der Oberkörper der an ihrer Statt zu opfernden Hirschkuh sich zeigt.

[24]) Bartoli Admir 18. Piranesi Vasi II, 54. Tischbein Homer V, 3 (63). Gall. di Fir. IV, 156. 57. Millin gall. myth. 155, 556. Vgl. Meyer (Kunstgesch. III p. 384 ff.), der die Ergänzungen genau angegeben hat, Welcker Tril. p. 414.

nen da stand, übrigens aber zum gröfsten Theil moderne Restauration ist.

Uhden (Abh. d. Berl. Akad. 1812 p. 80 ff.) allein hat die Schwierigkeiten hervorgehoben, welche der gewöhnlichen Erklärung, der zufolge Iphigeneia am Altar umgeben von den Achaiischen Heerführern dargestellt ist, entgegenstehen. Er macht darauf aufmerksam, dafs hier nicht die geringste Andeutung von einem zu verrichtenden Opfer wahrzunehmen sei, welches sonst so bestimmt bezeichnet ist; dafs das am Altar halb sitzende halb liegende Mädchen nicht füglich Iphigeneia sein könne. Auffallend ist die Entblöfsung, welche hier nicht durch den Widerstand gegen die Männer, welche sie zum Altar tragen, ihre Rechtfertigung findet. Bei weitem auffallender aber ist der unverkennbare Ausdruck von schmerzlicher Ermattung, die fast bis zur Ohnmacht geht; eine Iphigeneia, welche am Altar ohnmächtig niedersinkt, wäre so sehr gegen den Charakter, welchen ihr die Sage giebt, dafs man sich schwer zu einer solchen Annahme entschliefsen kann. Der Zweig endlich in ihrer Hand, läfst, wie Uhden richtig bemerkt, deutlich eine Verfolgte in ihr erkennen, welche als Schutzflehende zum Altar geflüchtet ist. Was er gegen die vorgebliche Figur des verhüllten Agamemnon einwendet, ist insofern nicht stichhaltig, als dieselbe, wie schon bemerkt, gröfstentheils ergänzt ist, es ist also darauf für die Erklärung Nichts zu bauen. Dagegen spricht sich in den meisten Figuren keineswegs jenes schmerzliche Mitleiden aus, wie wir es beim Opfer der Iphigeneia erwarten müssen, sondern mehr eine neugierige Spannung und Theilnahme. Uhden schliefst endlich, es möge hier gar nicht das Opfer der Iphigeneia, sondern ein ganz anderer Mythos vorgestellt sein, über den er anderswo eine Vermuthung äufsern wolle. Dies ist leider, soviel mir bekannt, nicht geschehen, allein die Bedenken erscheinen mir um so richtiger, als sie sich mir, ehe ich Uhdens Abhandlung gelesen, bei der Betrachtung des Originals und später stets wieder aufgedrängt haben.

Ich kenne nun keinen Mythos, welchen man ohne Weiteres hier dargestellt sehen könnte, vielmehr scheint das unzweifelhafte Bild der Artemis dafür zu sprechen, dafs der Verfertiger dieser

Vase wirklich an die Opferung der Iphigeneia gedacht habe. In Erwägung jener Schwierigkeiten aber glaube ich die Vermuthung aussprechen zu dürfen, dafs er ein ihm vorliegendes Original gedankenlos copirt und das Artemisbild an die Stelle eines andern Götterbildes gesetzt habe. Dafs eine solche Verwechslung namentlich bei alterthümlichen Cultusbildern leicht möglich sei, geht auch daraus hervor, dafs man bei nicht ganz deutlichen Attributen häufig nicht entscheiden kann, welche Gottheit dargestellt sei. Unter dieser Voraussetzung kann man, wie mir scheint, in der Jungfrau entweder Polyxena oder Kassandra erkennen. Polygnotos hatte sowohl in der Poikile zu Athen (Paus. I, 15, 2) als in der Lesche zu Delphi (Paus. X, 26, 3) das Gericht der Fürsten über den von Aias an Kassandra verübten Frevel dargestellt. In dem letzteren Gemälde standen Aias und die Fürsten, mit Helmen versehen an dem Altar, neben welchem Kassandra an der Erde safs und das entweihte Götterbild in Händen hielt. Mir scheint dies eine Situation zu sein, welcher mit geringen Abänderungen die auf unserem Relief gebildete entspricht. Die Darstellung durch die Gegenwart anderer Heroen zu erweitern, war sehr naheliegend, und wenn das Palladion auf dem Altar befindlich dargestellt wurde, so gab man darin wohl nur der gewöhnlichen Sage nach. Es versteht sich übrigens von selbst, dafs ich diese Vermuthung, welche mir nicht ganz unwahrscheinlich dünkt, gegen eine treffende, einfachere Erklärung gern aufgeben werde.

Endlich sind noch die Reliefs der Etruskischen Sarcophage zu erwähnen, welche, namentlich die in der Gegend von Perugia gefundenen, das Opfer der Iphigeneia sehr häufig darstellen [25]). Lanzi hat zuerst die richtige Erklärung dieser Vorstellung gegeben, welche seither namentlich von Uhden und R. Rochette bestätigt und näher begründet worden ist [26]). Stets findet sich die

[25]) S. Bartoli sepolcri 93. Moses vas. 124; Dempster Etr. reg. I, 9, 2; Gori mus. etr. II, 172, 1; 2; Inghirami mon. Etr. VI, tav. L; Micali Italia 19. Creuzer Abbild. 58. mus. Greg. I, 94, 5; R. Rochette M. J. 26, 2.

[26]) Lanzi diss. sopra una urnetta Toscanica. Vened. 1799. 4. (wiederholt in der neuen Ausgabe seines saggio flor. 1825, Theil 3). Uhden Schrr. d. Berl. Akad. 1812 p. 82. 1816. 17 p. 40 ff. R. Rochette M. J. p. 121 ff. Feuerbach Vatic. Apollo p. 375.

Hauptgruppe der Iphigeneia, welche von einem oder zwei Kriegern über dem Altar gehalten wird und flehend die Arme ausbreitet, ganz ähnlich, wie auf dem Gemälde in Pompeji. Auf der andern Seite des Altars steht ein bärtiger Mann, mit einem Mantel bekleidet, unter dem nicht selten ein Panzer bemerkbar wird, und giefst aus einer Schale die Spende auf das Haupt der Jungfrau. Aufserdem ist auf den meisten Vorstellungen Artemis gegenwärtig, welche mit einem kurzen Chiton und Stiefeln bekleidet, auf den Armen das Hirschkalb herbeiträgt, welches die Stelle der Iphigeneia vertreten soll. Nicht selten ist aber die Vorstellung mit vielen Nebenpersonen mehr überladen als ausgeschmückt, denn im Allgemeinen ist Lanzis Behauptung richtig, dafs die Reliefs je Figurenreicher um so schlechter sind. Mitunter sind mehrere Krieger zugegen, gewöhnlich aber ist der Hintergrund von einem Chor Musicirender erfüllt, die aus einem Blatte singen, und auf Cither und Flöte spielen, eine Ausschmückung, die wohl in der Neigung der Etrusker für derartigen Pomp ihren hauptsächlichen Grund hat [27]).

Vor allen lehrreich und interessant ist aber ein von Braun herausgegebener Sarcophag [28]), der leider nicht ganz vollständig erhalten ist, und daher noch einigen Zweifeln Raum läfst. Dies Relief ist von allen das am besten gearbeitete, zeichnet sich durch klare, verständige Composition, lebendigen Ausdruck der Figuren aus, nnd erlaubt deshalb auch die Nebenfiguren bestimmt zu erkennen. Aufser der Hauptgruppe der von zwei Kriegern [29]) gehaltenen Iphigeneia, und dem hier mit einem Panzer gerüsteten bärtigen Mann, der mit der Rechten die Schale ausgofs, in der Linken das Schwert hält, ist an jeder Seite eine knieende

---

27) Vgl. Müller Etr. I p. 199 ff. Nach Feuerbach (Vatic. Apollo p. 375) bezeichnen sie das Ganze als ein tragisches oder mimisches Spiel, oder sind auf die Hochzeitfeier zu deuten, zu welcher Iphigeneia verstellter Weise abgeholt wurde. Nach Welckers Vermuthung (Nachtr. p. 158 ff. ep. Cycl. p. 309) hatte Apelles das Opfer der Iphigeneia gemalt, bei welchem Artemis unter den am Opfer theilnehmenden Jungfrauen erscheint.

28) Braun, il sacrifizio d' Iphigenia, bassorilievo d' urna Etrusco spiegato. Perugia 1840. 8 vgl. Jen. Litt. Ztg. 1843 p. 152.

29) Von dem einen sind nur die Hände noch erhalten.

Figur, welche die Gruppe symmetrisch abschliefst, bemerkbar; und zwar rechts eine Frau, welche aufser dem langen Chiton mit einem um die Hüften geschlungenen Mantel bekleidet ist, und beide Arme flehend ausstreckt; links ein nackter jugendlicher Heros, der aufs Kniee gesunken ist, die rechte Hand auf die Erde stemmt und den linken Arm, wie entrüstet, emporhebt [30]). Im Hintergrunde sind vier Figuren sichtbar. Hinter dem zuletzt erwähnten Heros steht eine sehr verstümmelte, von der sich noch erkennen läfst, dafs es eine Frau mit aufgeschürztem Chiton ist, dann folgt ein Krieger, der eine Schüssel mit mola salsa über Iphigeneia auszuschütten im Begriff ist. Neben dem Opfernden wird eine weibliche Figur mit einer Fackel sichtbar, hinter ihm steht ein gepanzerter Krieger, der mit erhobener Rechte und schmerzlicher Miene auf das Opfer hinsieht, und mit der Linken einen Zipfel seiner Chlamys erfafst.

Mit Recht erkennt Braun in den Knieenden Achilleus und Klytaimnestra, den betrogenen Bräutigam und die verrathene Mutter, diese in Verzweiflung um Erbarmen flehend, jenen in ohnmächtiger Wuth vergeblichen Widerstand versuchend, so dafs diese Scene die namentlich durch die Tragödie entwickelten Motive in eine pathetische Gruppe zusammendrängt. Wenn Braun dann aber den Opfernden für Kalchas und den hinter ihm stehenden für Agamemnon zu erklären vorzieht [31]), so scheint es mir dieser pathetischen Darstellung angemessener, Agamemnon selbst das Opfer vollziehen zu lassen [32]), so dafs Vater, Mutter und Tochter in unmittelbarer Beziehung zu einander auf die ergreifendste Weise mit einander vereinigt sind. Der von Mitleid

---

[30]) Brauu bemerkt, dafs ähnliche Figuren auch auf andern Reliefs z. B. Gori Mus. Etr. II, 172, 1; Micali 19 zu bemerken sind, aber der rohen Ausführuug wegen nicht deutlich zu erkennen.

[31]) Er nimmt an, er fasse den Zipfel der Chlamys um seine Thränen zu trocknen, und beruft sich auf die oben angeführte Stelle des Euripides (Iphig. A. 1547 ff.), die aber offenbar Verhüllung des Agamemnon bezeichnet.

[32]) Aesch. Agam. 224 f. ἔτλα δ' οὖν θυτὴρ γενέσθαι θυγατρός. Eur. Iph. T. 8: ἔσφαξεν Ἑλένης οὕνεχ' ὡς δοκεῖ πατήρ. 360 ἱρεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ. Hygin. fab. 98: *Cum pater eam immolare vellet.* Auch ist dieses gewifs die älteste Form der Sage.

ergriffne Krieger scheint mir Menelaos zu sein. Auch darin stimme ich nicht mit Braun überein, dafs er die Frau mit der Fackel für Artemis, jene andere für eine Nymphe erklärt. Es scheint mir einfacher anzunehmen, dafs auch hier wie gewöhnlich Artemis das Hirschkalb herbeibringt, und die Fackeltragende Frau eine der so häufig vorkommenden Etruskischen Daimonen ist [33]), deren Gegenwart bei diesem verhängnifsvollen Opfer, das den Grund zu dem Unheil bildet, welches über Agamemnons Haus hereinbricht, völlig gerechtfertigt ist. Auch kann man einen durchgreifenden Parallelismus in der Anordnung bemerken. Wie Achilleus und Klytaimnestra, Agamemnon und Iphigeneia einander gegenübergestellt sind, so Menelaos, um dessenwillen das Opfer gebracht wird, und Artemis, deren Zorn es erheischte und nun besänftigt sich erweist, so der Krieger, der durch Aufstreuen der mola salsa das Opfer heiligt und die daimonische Figur, die das Verderben, welches dadurch hervorgerufeu wird, andeutet [34]).

XIV. Diomedes und Nestor.

Zu den vier mit rother Farbe auf Marmor ausgeführten Monochromen, welche bei der ersten Entdeckung von Herculanum aufgefunden wurden [1]), ist im Jahre 1837 ebenfalls aus Herculanum ein fünftes hinzugekommen [2]). Es ist den früheren

33) Vgl. Inghirami mon. Etr. I, 57; 74; Micali stor. 104; mus. Chius. 13; 43; 63; 77; 81; 96; Lasinio scult. d. campo santo 32; Clarac mus. de sc. 214 bis, 793; mus. Greg. I, 93, 2; 4; 96.

34) Ich stimme ganz Braun (a. a. O. p. 17 f.) bei, dafs die Reliefs, welche R. Rochette (M. J. 26 A p. 122 ff.) zum Theil nach Lanzis Vorgang ebenfalls auf Iphigeneia bezogen hat, nicht dahin gehören.

1) Pitt. di Erc. I, 1—4. Eins derselben hat die Inschrift ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΡΑΨΕΝ, woraus man indessen schwerlich folgern darf, dafs auch die übrigen von ihm herrühren.

2) Zahn II, 1. Ann. XVI tav. E.

in Hinsicht der Ausführung, wie der freien und leichten Zeichnung ganz ähnlich, in einigen Parthieen aber nicht ganz vollkommen erhalten, ohne dafs diese Beschädigungen indefs der Würdigung des Ganzen Eintrag thäten.

Die Vorstellung ist auch hier sehr einfach. Vier schöne Rosse, die in feuriger Bewegung rasch ansprengen, ziehen einen Streitwagen, auf welchem zwei Männer stehen. Der eine, ein Greis mit langem Haar und Bart, mit einem langen Aermelchiton bekleidet, trägt auf dem Haupt eine Mütze; er hält in der linken Hand die Zügel straff gefafst, die rechte ist weit vorgestreckt und scheint die Peitsche zu halten, welche hinter den Köpfen der Pferde nicht sichtbar ist. Die Züge seines Gesichts drücken schmerzliche Besorgnifs und Angst aus. Ihm zur Rechten steht ein Mann in frischer Jugendblüthe, unbärtig, mit einer Chlamys bekleidet, welche nach hinten geworfen den vorderen Theil des Körpers entblöfst läfst, aufserdem mit Helm, Schwert und Schild gerüstet. Er hat mit der Rechten den Rand des Wagens gefafst und macht eine Bewegung rückwärts, als sei er im Begriff abzuspringen und einem nahenden Feinde sich entgegenzustellen. In dem zurück gewandten Gesicht spricht sich gespannte Aufmerksamkeit und ein fast schmerzlicher innerer Kampf aus.

Wenn man diese beiden Männer Achilleus und Automedon benannt hat, so wüfste ich dafür keinen besonderen Grund anzugeben, und man hat diese Namen wohl nur als ein Paar vorzüglich berühmte aus der Mythologie gewählt. Vielleicht könnte man überhaupt darauf verzichten wollen, bestimmte Namen anzuwenden, und sich begnügen einen Heros mit seinem Wagenlenker zu erkennen, der durch das lange Gewand als solcher bezeichnet sei, welches namentlich die Vasenbilder als die eigentliche Tracht der Wagenführer erkennen lassen [3]). Allein die ganze Situation, der Ausdruck der Männer hat etwas so be-

---

[3]) Nicht blofs die Wettfahrer sind mit denselben bekleidet (Gerhard auserl. Vasenb. 92; 103; 125; 131; Etr. u. Kamp. Vasenb. 4. 5), sondern auch die Wagenlenker neben den in den Kampf ziehenden gerüsteten Kriegern (Gerhard auserl. Vasenb. 107; 122. 23; 136; 198; 199; M. J. d. J. III, 45; mus. Greg. II, 48).

stimmt Individuelles, dafs man die Darstellung einer bestimmten Begebenheit vermuthen mufs, und ich glaube diese bei Homeros (Il. VIII, 80 ff.) zu finden.

Nestor ist durch die Verwundung eines seiner Pferde den andrängenden Troern ausgesetzt, Diomedes wird dies gewahr, eilt zu ihm und nimmt ihn auf seinen Wagen, dessen Leitung er ihm übergiebt; so fliehen sie den Schiffen zu. Dem verfolgenden Hektor tödtet Diomedes den Wagenlenker, und will wieder auf die Troer eindringen, aber Zeus schreckt sie mit einem Blitzstrahl und Nestor, durch den sich so kundgebenden Zorn der Götter geängstigt, drängt zur Flucht. Unwillig, weil er den Vorwurf der Feigheit scheut, giebt Diomedes ihm nach; dreimal noch will er umkehren und Hektor Stand halten, der sie mit höhnenden Worten verfolgt, aber jedesmal treibt der Donner des Zeus sie wieder zur Flucht.

Diese Erzählung giebt für unsere Vorstellung Aufschlufs. Es ist Diomedes, der unwillig auf den höhnenden Verfolger zurückblickt, und unschlüssig mit sich selbst kämpft, ob er ihm nicht entgegentreten solle; während Nestor, von dem so deutlich ausgesprochenen Zorn des Zeus gegen die Achaier gebeugt, rastlos die Pferde antreibt, in deren stürmischer Hast und Unruhe sich der Schreck vor dem Blitze des Zeus ausdrückt. Was der Dichter im Verlauf der Erzählung durch mehrere auf einander folgende Begebenheiten dargestellt hat, davon hat der Maler die charakteristischen Züge in einen Moment zusammengedrängt, der uns die Situation wie die Stimmung der beiden Heroen deutlich offenbart. Dadurch, dafs er seine Darstellung auf diese beschränkt, und weder den verfolgenden Feind noch den schreckenden Blitzstrahl in dieselbe aufgenommen hat, ist so wenig die Klarheit als die Kraft der Wirkuug beeinträchtigt. Denn der lebhafte Ausdruck dieser beiden Figuren, im Gegensatze des geänstigten, die Flucht beschleunigenden Greises und des feurigen, nur mit Unwillen dem Feinde weichenden Jünglings, läfst uns die nahe drohende Gefahr völlig begreifen, und die Phantasie des Beschauers wird um so lebhafter angeregt, sich dieselbe auszumalen, weil sie die Wirkung derselben, im prägnantesten Augenblick aufgefafst, vor sich sieht. Die ganze

Vorstellung hat dadurch eine rein ethische, allgemeine Bedeutung bekommen, ohne dafs der individuellen Wahrheit Eintrag geschehen wäre.

Ich glaube, dafs diese Deutung dem allgemeinen Eindruck der Vorstellung in befriedigender Weise entspreche; doch könnte man Schwierigkeiten dagegen machen. Die Tracht des Nestor kann wohl Bedenken erregen; man sollte erwarten, ihn wie beim Homeros gerüstet [4]) zu sehen, da er ja in der Schlacht sich befindet, und die Tracht eines Wagenlenkers ihm nicht zukommt. Nun ist man aber gewohnt, ihn in den Werken der bildenden Kunst stets reich bekleidet zu sehen [5]), weil dies für den Greis angemessen ist, und dieses der Zug ist, der für die Auffassung und Darstellung des Nestor in der bildenden Kunst als der charakteristische maafsgebend gewesen ist. Daher dürfte auch hier, wo der Gegensatz des Alters gegen die jugendliche Kraft so wesentlich ist, diese Tracht wohl gerechtfertigt erscheinen.

Andererseits könnte man die Gestalt des jungen Heros für Diomedes zu jugendlich, namentlich zu schlank halten. Allerdings ist man nach dem Charakter des Diomedes geneigt, sich denselben von kräftigem, derben Körperbau zu denken, und so stellten ihn die Alten sich auch vor [6]); aber es ist Regel, dafs er unbärtig und jugendlich gebildet wird. Im Allgemeinen ist Diomedes auf Kunstwerken keine sehr häufige Erscheinung. Wie er in der Sage dem Odysseus gesellt ist, zeigt er sich in

---

4) Hektor sagt dort (Il. VIII, 191 ff.):

ὄφρα λάβωμεν
ἀσπίδα Νεστορέην, τῆς νῦν κλέος οὐρανὸν ἵκει
πᾶσαν χρυσείην ἔμμεναι κανόνας τε καὶ αὐτήν.

5) Vgl. R. Rochette M. J. p. 276 f.

6) Philostr. her. 4, 4 p. 702: *τὸν Διομήδη δὲ βεβηκότα τε ἀναγράφει καὶ χαροπὸν καὶ οὔπω μέλανα καὶ ὀρθὸν τὴν ῥῖνα, καὶ οὔλη δὲ ἡ κόμη καὶ σὺν αὐχμῷ.* Isaak Porphyrogennetos (bei Rutgers Var. lectt. V, 20 p. 511): *ὁ Διομήδης τὴν ἡλικίαν τετράγωνος ἰσχυρὸς ξανθὸς εὔσχημος μελίχρους εὐπρόσωπος καὶ ὑπόσιμος ξανθοπώγων οἰνοπαὴς τοὺς ὀφθαλμοὺς σώφρων καὶ βραχυτράχηλος.* Dares (13): *Diomedem fortem quadratum, corpore honesto, vultu austero, in bello acerrimum, clamosum, cerebro calido, inpatientem, audacem.* Das Beiwort *βεβηκώς* entspricht so ziemlich dem *τετράγωνος*, *quadratus* vgl. Bast epist. crit. p. 43 f. Jacobs z. Phil. im. p. 307.

den Werken der bildenden Kunst als sein Genosse, hauptsächlich bei drei Abentheuern, nämlich bei der Entdeckung des Achilleus auf Skyros, wo Diomedes stets unbärtig und jugendlich erscheint[7]; bei der Ueberraschung und Tödtung des Dolon; wo ebenfalls Diomedes meistens unbärtig dargestellt ist[8]) und nur auf einem seines Styls wegen auffallenden Vasenbilde (Bull. Nap. I tav. 7) bärtig gebildet ist; endlich bei dem Raube des Palladion, wo Diomedes stets unbärtig, dagegen aber Ausnahmsweise auch Odysseus mitunter ohne Bart vorgestellt ist[9].

Hier wird die jugendliche Bildung des Diomedes durch die Gegenüberstellung mit dem Odysseus herbeigeführt, der als der kluge, bedächtig vorsichtige auch als der ältere vorgestellt wird, Diomedes der thatkräftige rasche dagegen jugendlich; auch ist es durchgehends Sitte auf allen Kunstwerken, von zwei engverbundenen Heroen den einen bärtig den andern unbärtig vorzustellen.

Auf den sogenanuten Ilischen Tafeln kommt Diomedes mehrmals vor; auf einem Bruckstück (Inghirami gall. Om. 5) zweimal, dem Achilleus gegenübergestellt, was ich auf den Schlufs der Kyprien bezogen habe (Kiel. phil. Stud. p. 149), und Aphrodite angreifend; auf dem Capitolinischen Relief einmal neben Achilleus und dann beim Palladienraub. Er scheint überall unbärtig zu sein, doch ist bei der Kleinheit der Figuren und der abgestofsenen Oberfläche keine völlige Sicherheit.

Diomedes kommt ferner auf mehreren Vasenbildern vor, und zwar meist alten Styls, vor. Auf einem derselben ist Diomedes (ΔΙΟΜΕΔΕΣ) mit Hektor (HEKTOP) im Zweikampf, zwischen ihnen liegt ein Bogenschütz, der mit dem Na-

7) Vgl. XII.

8) Tischbein Homer 43. Millin gal. myth. 162, 571. Inghirami gall. Omer. 107; Tischbein Homer 47. Millin gal. myth. 157, 573. Inghirami gall. Omer. 109; M. J. d. J. II, 10 A; R. Rochette M. J. 53.

9) O. Jahn, in Schneidewins Philolog. I p. 46 ff. Das dort (p. 59) besprochene Terracottarelief ist seitdem von Gerhard publicirt, arch. Ztg. Taf. 37 vgl. IV p. 206 ff.

men ΣΚVΘΕΣ bezeichnet ist [10]). Welcker (Rhein. Mus. V p. 139) erinnerte daran, dafs diese Vorstellung von den Homerischen Kämpfen des Diomedes mit Hektor (Il. VIII, 117. XI, 347) abweiche, und glaubte eine spätere Ueberlieferung annehmen zu dürfen, nach welcher Skythen den Troern zu Hülfe gekommen wären (Griech. Trag. p. 1530), wie bei Attius die Heneter (Griech. Trag. p. 168 ff). Mir scheint es wahrscheinlicher, dafs die Benennung Σκύθης für den Bogenschützen aus dem Attischen Sprachgebrauch herzuleiten sei, da man in Athen die Bogenschützen, welche als Polizeisoldaten dienten, Skythen nannte, was sie doch schwerlich Alle wirklich waren [11]). Vielleicht rührt es auch daher, dafs auf Vasenbildern fast durchgehends die Bogenschützen, auch da, wo sie Hellenische Hopliten begleiten, mit der Skythischen Tracht bekleidet sind. Auf Homeros kann aber diese Darstellung auf keinen Fall bezogen werden. Uebrigens scheint es, als ob hier unter dem Visir, welches das ganze Gesicht des Diomedes bedeckt, der Bart hervorrage, und dasselbe gilt von einem Vasenbilde, das den Kampf um die Leiche des Patroklos vorstellt, wo Diomedes (ΔΙΟΜΕΔΕΣ) dem Aias zu Hülfe eilt, der gegen Aineas und Hippasos kämpft [12]). Entschieden ist dagegen auf einem alterthümlichen Vasenbilde, das den Kampf um den Leichnam des Achilleus vorstellt, Diomedes (ΔΙΟΜΕΔΕΣ) unbärtig, welcher im Kampfe verwundet, von seinem Gefährten Sthenelos (ΣΘΕΝΕΛΟΣ) sich die verletzte rechte Hand verbinden läfst [13]). Doch ist hier wiederum zu bemerken, dafs Sthenelos dagegen bärtig dargestellt ist. Auf einem Vasenbilde freien Styls [14]), das die Verwundung des Philoktetes am Altar der Chryse darstellt, welcher die

---

10) Gerhard auserl. Vasenb. 192. de Witte cat. Durand n. 387.

11) Hermann Griech. Staatsalterth. § 129, 14. Auch dafs die Henkersknechte beim Urtheil des Marsyas in Skythischer Tracht dargestellt werden, hat hierin seinen Grund.

12) Inghirami gall. Omer. 255. Gerhard drei Vorles. Taf. 1, 5.

13) M. J. d. J. I, 51. Panofka Bild. ant. Leb. 12, 9.

14) Arch. Ztg. IV p. 285 f.

Achaier opfern [15]), ist Diomedes (ΔΙΟΜΗΔΗΣ) aber bärtig dargestellt [16]).

Wenn auf diesen Vasenbildern [17]) der beigeschriebene Name den Diomedes unzweifelhaft zu erkennen giebt, so hat man ihn auch auf anderen gefunden, wo diese Bezeichnung fehlt. Nicht unwahrscheinlich ist die Deutung eines archaischen Vasenbildes auf Diomedes, welcher die ihren verwundeten Sohn Aineas schützende Aphrodite angreift [18]), wenn auch nicht zweifelsfrei, da zumal die Annahme einer geflügelten Aphrodite ihre Bedenken hat [19]). Auch hier wäre Diomedes unbärtig vorgestellt, so wie auf einem anderen Vasenbilde, welches nach Pa-

---

15) Der „*oberwärts mit Werg umwickelte Stab*", welchen Achilleus nach Gerhard hält, dürfte wohl der Bratspiefs mit dem Opferfleisch sein, vgl. O. Jahn arch. Aufs. p. 137.

16) Dabei wird Jedem der bärtige Opferer einfallen, der auf einem Vasenbilde (Gerhard auserl. Vasenb. 155) ΔΙΟΜΕΔΕΣ benannt ist, so wie auf einem Seitenstück eine entsprechende Figur ΑΡΧΕΝΑΥΤΗΣ. Gerhard (auserl. Vasenb. III p. 20 ff. arch. Ztg. III p. 161 ff. 177 ff.) hat diese so wie einige ähnliche Opferdarstellungen sämmtlich auf das von den Argonauten der Chryse gebrachte Opfer zu deuten gesucht, und Archenautes für einen Namen des Herakles, Diomedes für Iason erklärt. Ich sehe keinen Grund, diese zum Theil durch Nichts näher charakterisirten Opfer auf dies bestimmte mythologische zu beziehen, zumal wo das Bild der Chryse fehlt. Und dafs auch, wo dieses vorhanden ist, darum noch nicht nothwendig an die Argonauten zu denken sei, lehrt das eben erwähnte Vasenbild. Dazu verwickelt die Deutung der Namen in viele, kaum zu überwindende Schwierigkeiten, die auch Gerhard nicht entgangen sind. Dafs wirklich Iason auch Diomedes genannt sei, ist dem Natalis Comes allein nicht zu glauben, der von sehr zweifelhafter Auctorität ist (vgl. Näke opp. II p. 218 ff.). Ich bleibe deshalb bei meiner Meinung (arch. Aufs. p. 137 f.), dafs Namen wie Darstellung nicht mythologisch seien.

17) Auch auf der Chiusinischen Vase (s. ob. IX n. 49) erscheint Diomedes (ΔΙΟΜΕΔΕΣ) unter den Wettfahrern am Grabe des Patroklos, es ist mir nicht bekannt, ob er bärtig oder unbärtig vorgestellt sei.

18) Gerhard auserl. Vasenb. 194. M. J. d. J. III, 50. Campanari vasi Feoli n. 73 p. 137 ff. de Witte Ann. XIV p. 60 ff.

19) Die Bronzefigur einer geflügelten Aphrodite wird erwähnt Bull. 1845 p. 50 f.

nofkas Vermuthung[20]) Diomedes vorstellt, der sich den Nachstellungen der Aigialeia zu entziehen sucht, wenn nicht diese Erklärung mancherlei Bedenken unterworfen wäre.

Sehr scharfsinnig hat Gerhard (apul. Vasenb. p. 1) auf einem Vasenbild später Zeit und apulischen Ursprungs[21]), das einen Kampf Hellenischer Heroen mit Barbaren, welche durch eine von der Hellenischen wie von der Skythisch-Phrygischen verschiedene Tracht ausgezeichnet sind, darstellt, Diomedes mit den Messapiern kämpfend erkannt. Diese sehr ansprechende Vermuthung wird ohne Zweifel fernere Untersuchungen hervorrufen, die wichtige Aufschlüsse über Entstehung und Bedeutung der Vasen in Aussicht stellen. Diomedes wäre hier ebenfalls jugendlich und, was mit den Italischen Vorstellungen ganz übereinstimmt, als Reiter vorgestellt.

Da auf diese Weise die Bildung des Diomedes als eines unbärtigen, jugendlichen Heros feststeht als die vorherrschende, in welcher Hinsicht besonders die alterthümlichen Vasenbilder wichtig sind, da auf ihnen im Allgemeinen die bärtige Bildung die vorherrschende ist, so wird es immer zweifelhafter, ob der gewöhnlich für Diomedes ausgegebene bärtige Kopf ihn wirklich darstelle, wofür auch in der That kein haltbarer Grund angeführt worden ist[22]). Der jugendliche Heros unseres Gemäldes wird also füglich für Diomedes erklärt werden können.

Der vorstehende Aufsatz war längst geschrieben und sollte so eben zum Druck abgehen, als mir Welckers Aufsatz zu Gesicht kam, in welchem er das schöne Amphiaraosrelief von Oropos bekannt macht[23]). Die Uebereinstimmung desselben mit dem vorliegenden Monochrom ist so in die Augen springend,

20) Bull. Napol. III p. 97 f. Taf. 5.

21) Gerhard Apul. Vasenb. 1. Panofka Bilder ant. Leb. 6, 9. Berlins ant. Bildw. n. 1000. Dieselbe Erklärung hat auch Panofka gegeben (Ann. XVI p. 226 ff.).

22) S. Welcker akad. Kunstmus. p. 80.

23) M. J. d. J. IV, 5. Ann. XVI p. 166 ff. vgl. N. Rhein. Mus. II p. 433 ff.

dafs, da die Deutung des Reliefs keinem Zweifel unterworfen ist, Welcker kein Bedenken getragen hat, sie auch für das Gemälde auszusprechen, und dagegen möchte sich kaum ein Widerspruch erheben. Indessen hat Welcker selbst darauf aufmerksam gemacht, dafs sich in der Haltung und dem Ausdruck des jugendlichen Kriegers [24]) eine bemerkenswerthe Verschiedenheit zeigt. Auf dem Relief gleicht er einem, der von Schwindel ergriffen wird, er packt mit der Rechten den Rand des Wagens um sich festzuhalten, die Kniee scheinen einzubrechen, der Kopf nach vorne gewandt senkt sich ebenfalls. Die ganze Situation ist für Amphiaraos, vor dem sich der Abgrund öffnet, höchst bezeichnend. Auf dem Gemälde aber sehen wir einen kräftigen Jüngling, der sich nach seinem Feinde umsieht und vom Wagen hinabzuspringen im Begriff ist, und dieses pafst ungleich weniger auf Amphiaraos. Ich mufs es der Beurtheilung Anderer überlassen, ob es Folge vorgefafster Meinung ist, wenn ich frage, ob hier nur ein Mifsverständnifs des Künstlers, oder auch die Möglichkeit angenommen werden könne, dafs die Gruppe mit einer geringen Modification für einen anderen Gegenstand angewendet worden sei?

XV. Odysseus und Kirke.

Die Kunstwerke, welche sich auf den Aufenthalt des Odysseus bei Kirke beziehen, sind nicht häufig. Auf dem Kasten des Kypselos sah Pausanias (V, 19, 2) einen Mann und eine

[24]) Unbärtig ist Amphiaraos auch auf einem Spiegel vorgestellt (Ann. XV tav. F. Gerhard Etr. Spieg. 178), sonst stets bärtig. Zu den von mir (arch. Aufs. p. 152 ff.) und Roulez (Ann. XV p. 206 ff.) aufgezählten Kunstwerken ist noch ein von Braun beschriebener Lekythos (Bull. 1844 p. 35) hinzugekommen, wo der Abschied von Eriphyle dargestellt ist, und zwei Vasenbilder auf das Abentheuer in Nemea bezüglich (Bull. Nap. II, 5. Gerhard Apul. Vasenb. Taf. E, 10).

Frau auf einem Lager in einer Höhle, welche er für Odysseus und Kirke hielt, weil vor der Höhle vier Dienerinnen in Uebereinstimmung mit dem Homerischen Bericht (Odyss. X, 348 ff.) beschäftigt sind, Sessel und Tisch zu ordnen und Wein und Wasser zu bringen [1]).

Man hat neuerdings Kirke auf einem im Jahr 1828 in der Casa di Castore e Polluce zu Pompeji entdeckten Bilde [2]) zu erkennen geglaubt. In Mitten einer kleinen Landschaft sieht man eine mit Stroh gedeckte Hütte; vor derselben steht ein unbärtiger Mann, mit Chiton und Chlamys bekleidet, mit blofsem Haupt und Füfsen, der sich auf einen langen Stab stützt und mit ausgestreckter Rechten einen Becher aus der Hand einer Frau nimmt. Diese trägt auf dem Haupt einen seltsam geformten Hut, ist in einen Chiton mit Aermeln gekleidet, über welchen ein Mantel geworfen ist, und sitzt auf einem grofsen Steine [3]); neben ihr steht ein Gefäfs und weiter hin sitzt ein Hund.

Jorio (guide pour la galerie des peint. anc. n. 1550 p. 93) führt die von ihm gebilligte Erklärung eines Neapolitanischen Gelehrten an, dafs hier Kirke vorgestellt sei, welche dem Odysseus ihren Zaubertrank darreicht. Da Odysseus durch keines seiner gewöhnlichen Kennzeichen charakterisirt ist, setzte R. Rochette (M. J. p. 359 ff.) einen der Gefährten desselben an die Stelle, und diese Erklärung ist von Müller (Arch. § 416, 1) gebilligt worden. Da auch bei dieser Annahme die Darstellung von der Homerischen Erzählung bedeutend abweicht, so kann die Rechtfertigung derselben nur in der charakteristischen Bezeichnung der Kirke liegen, welche nach Müllers Aeufserung *„im Costüm eines spätern Jongleurs"* dargestellt ist. Auffal-

[1]) Auf einem Vasenbild (cab. Pourtalès 8. Dubois cat. Pourt. 216) ist eine Frau vorgestellt in einer Felsenhöhle gelagert, welche die rechte Hand erhebt, hinter ihr sind Zweige mit Früchten beladen sichtbar. Panofka (cab. Pourt. p. 110) glaubt in derselben Kirke zu erkennen, ich gestehe keinen hinreichenden Grund für diese Erklärung zu sehen.

[2]) Gell Pompejana II, 72. Zahn II, 23. Mus. Borb. X, 57. Vgl. Bullett. 1829 p. 24. 1831 p. 205.

[3]) Andere haben dies für eine Kufe oder einen puteus gehalten, welche sie sehr in Verlegenheit gesetzt haben.

lend ist vor Allen der Hut, eine runde, ziemlich grofse Scheibe, auf welcher sich in der Mitte eine nicht bedeutende Spitze erhebt. Ich weifs nicht, ob R. Rochette mit Recht die *θολία* darin erkannte, einen Strohhut zum Schutz gegen die Sonne, welcher nach Art eines *θόλος* nach oben spitz zuläuft [4]; denn hier ist es ganz deutlich eine platte Scheibe, in deren Mitte eine Spitze befestigt ist. Ich sehe aber nicht ein, warum dieser Hut eine symbolische Bedeutung haben und grade für eine Zauberin passen solle. R. Rochette führt selbst ein anderes Gemälde (Mus. Borb. VI, 55) an, wo ein Tempel vorgestellt ist, aus welchem eine Priesterin mit Fackel und Schüssel tritt und auf einen Altar zugeht; im Hintergrunde sitzt auf den Stufen des Tempels ein Fischer mit der Angel und einem Korb mit Fischen, und dieser hat einen ganz gleichen Hut auf dem Kopfe wie die fragliche Kirke. Hier kann doch von einer symbolischen Bedeutung nicht die Rede sein, sondern es ist vielmehr zu schliefsen, dafs diese Hüte bei Fischern, Landleuten u. dgl. im Gebrauch waren, weil sie vor der Sonne schützten, und aus Stroh geflochten leicht herzustellen waren [5]. Ist aber dieser Hut kein Kennzeichen für Kirke, so sind es die übrigen Gegenstände, auf welche man Gewicht gelegt hat, noch weniger. Das Gefäfs, welches neben ihr steht, findet seine Erklärung durch den Becher, welchen sie dem vor ihr stehenden Jüngling darbietet, eine Handlung, welche gewifs der Kirke nicht ausschliefslich zukömmt. Der Hund soll das Attribut der Zauberin sein, weil er das Thier der Hekate ist, was daraus noch keineswegs folgt, jedenfalls ist es unverwehrt, ihm eine einfachere und friedlichere Bedeutung zu geben.

---

4) Theocr. XV, 39 das. Valckenaer p. 343. Man bezeichnete damit aber auch den Sonnenschirm. Eust. z. Hom. Od. X p. 1934: *θολία δὲ θηλυκῶς πῖλος εἰς ὀξὺ ἀπολήγων, οἱ δὲ σκιάδιον.* schol. Theocr. XV, 39: *θολίαν ἤγουν τὸ σκιάδιον, τὸν πέτασον.* Hesych. s. v. *σαλία· πλέγμα καλάθῳ ὅμοιον, ὃ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φοροῦσιν αἱ Λάκαιναι, οἱ δὲ θολία.* Poll. VII, 174: *θολία δ' ἐκαλεῖτο πλέγμα τι θολοειδές, ᾧ ἀντὶ σκιαδίου ἐχρῶντο αἱ γυναῖκες.* vgl. X, 127. Etym. M. p. 717, 40 s. v. *σκιάς.*

5) Der Hut der Atalante Mus. Borb. VII, 18 hat eine ähnliche Spitze, ist aber sonst etwas anders geformt; diesem mehr ähnlich ist der des Arkesilas auf dem bekannten Vasenbilde (s. Excurs VI n. 15).

Dafs ferner die Hütte den Schweinestall bedeute, in welchen die verwandelten Gefährten eingesperrt werden sollen, erscheint mir wenigstens nicht sehr annehmbar noch nahe liegend. Endlich hat man auf einen Stab Gewicht gelegt, welcher hinter der Frau bemerkbar ist, und den man für den Zauberstab der Kirke erklärt hat. Allein mit diesem Stab ist es eine mifsliche Sache; Jorio bezeichnet ihn als eine *„baguette que l'on prendrait assez volontiers pour un caducée"*, und in der That bemerkt man oben etwas nicht deutlich zu erkennendes, das man für eine Schleife, allenfalls auch für ein Paar Blätter halten kann. Aber dieser Stab steht in der Erde, nicht so ganz nahe bei der Frau, dafs sie ihn gleich von ihrem Sitze aus erreichen könnte, was, wenn es ihr Zauberstab sein sollte, auffallend wäre. Es scheint mir daher sehr fraglich, ob es ein Stab und nicht etwa eine Pflanze sei, und jedenfalls, ob es in näherer Beziehung zu der Frau stehe. Wenn demnach alle diese Attribute weder einzeln noch insgesammt Kirke als Zauberin bezeichnen, so ist die Handlung an sich ebensowenig charakteristisch; im Gegentheil dürfte man sich eher wundern, dafs nicht ein mehr bezeichnender Moment gewählt sei, wie wir es auf andern Kunstwerken sehen.

Diese Zweifel gegen die Richtigkeit der Deutung auf Kirke werden, wie mir scheint, noch bestätigt, wenn man einen Blick auf die gesammte Wand wirft, von deren bildlicher Verzierung unser Gemälde einen Theil ausmacht. Sie ist nicht nur sehr reich geschmückt, sondern die einzelnen Verzierungen sind streng symmetrisch geordnet. Die Mitte der Wand nimmt von zierlichen Arabesken eingefafst das grofse Gemälde ein, das Achilleus auf Skyros vorstellt; darunter sind Eroten auf Wagen fahrend, die mit Gemsen bespannt sind [6]), vorgestellt. An jeder Seite ist ein schmaler Raum mit einer phantastischen Architectur verziert, welche bis ins kleinste Detail auf ganz entsprechende Weise ausgeschmückt ist, innerhalb derselben steht auf jeder Seite eine Muse, rechts Euterpe bekränzt mit zwei Flö-

---

6) Mus. Borb. VIII, 48.

ten, links Thaleia mit Hirtenstab und komischer Maske[7]); an jedem Sockel ist eine kleine Landschaft mit Wasservögeln angebracht, und darunter wiederum eine etwas gröfsere Fläche, auf der die schwebende Figur eines Eros rechts mit einem Füllhorn, links mit einem Fruchtkorb angebracht ist. Dann folgt auch auf jeder Seite eine gröfsere Fläche, in deren Mitte ein Satyr mit einer Bakchantin schwebend dargestellt ist, oben erblickt man auf jeder Seite ein Paar Vögel, welche sich auf einer Blumenguirlande wiegen, unten unter einem Gewinde von Weinlaub ein Paar Gemsen. Noch weiter unten, zu jeder Seite der fahrenden Eroten, und durch den Sockel mit den Wasservögeln davon getrennt, Kentauren auf der Löwenjagd. Stets findet man also strenge Symmetrie der einzelnen Vorstellungen, welche nicht mit einander übereinstimmend, aber dem Gegenstande und der Anordnung nach einander entsprechend sind. Und dies scheint auch bei den beiden Bildern der Fall zu sein, welche neben der Hauptvorstellung den obersten Platz einnehmen, so dafs sie sich über die architectonisch verzierte und die zuletzt erwähnte Fläche wegziehen. Auf der linken Seite befindet sich das betrachtete Bild mit der angeblichen Kirke, auf der rechten eine ähnliche Landschaft ebenfalls mit zwei Figuren. Unter einem Baum an dem eine Diota lehnt sitzt ein bekränzter junger Mann, welcher auf einer Doppelflöte einer jungen Frau vorbläst, welche ihm gegenüber auf der Erde liegt, indem sie sich mit der Linken auf die Erde stützt, ein Gewand bedeckt die Beine und läfst den Oberkörper frei; neben ihr steht ein Gefäfs. Ein Hund und ein Paar Störche, von denen einer eine Schlange frifst, machen die übrige Staffage aus. Hier wird man keine mythologische Vorstellung finden wollen, sondern ein ländliches Paar, das sich im Freien ergötzt, und vom Maler angebracht ist, um die Gegend zu beleben. Ich glaube auch hierin einen Grund zu finden, dem Gegenstücke einen mythologischen Charakter abzusprechen und ihm eine ähnliche Bedeutung beizulegen, um so mehr als es in der ganzen Anordnung, in dem landschaftlichen Charakter als ein wirkliches Gegenstück erscheint.

---

[7]) Mus. Borb. IX, 34.

Ich sehe daher auch hier nur eine Frau, die vor ihrer Hütte sitzt, und einem jungen Manne einen Labetrunk reicht, eine ländliche Scene, die hauptsächlich zur Staffage der Landschaft bestimmt ist.

Unzweifelhaft ist dagegen die Bedeutung eines anderen Pompejanischen Gemäldes [8]. Odysseus, durch den Hut kenntlich, aufserdem mit dem Chiton und einer Chlamys bekleidet, welche über dem linken Arm hängt, zieht in ungestümer Bewegung das Schwert gegen Kirke. Diese ist im Begriff vor ihm auf die Kniee zu fallen, und streckt beide Arme flehend gegen ihn aus, der weitgeöffnete Mund drückt ihre heftige Angst aus. Sie ist vollständig bekleidet, und mit einem Nimbus geschmückt, der ihr als einer Tochter des Helios zukommen würde, wenn er sich nicht auch sonst häufig auf den Pompejanischen Wandgemälden fände [9]. Hinter ihr steht eine Dienerin mit einem Gefäfs in der Hand, mehr im Hintergrunde sieht man eine zweite, welche mit einer Geberde des Erstaunens fortgeht.

Auf den übrigen Kunstwerken, welche sicher auf Kirke bezogen werden können, ist stets die Verwandlung der Gefährten des Odysseus dadurch ausgedrückt, dafs sie einen Thierkopf auf einem menschlichen Körper tragen, und zwar weichen die Künstler darin von der Homerischen Erzählung ab, welche sie in Schweine verwandelt werden läfst, dafs sie mehrere verschiedene Thierköpfe anwenden [10]. Darstellungen der Art finden sich auf drei Vasenbildern, von denen leider noch keines herausgegeben ist.

Auf einem Lekythos aus Sicilien mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde ist in der Mitte unter Weinreben eine sitzende Figur vorgestellt, welche eine Schale in der Hand hält,

---

8) Mazois ruines de Pomp. II, 43 vgl. p. 85.

9) Schulz Bull. 1841 p. 102 ff.

10) Dio Chrys. VIII, 21 p. 134 M.: *ὥσπερ Ὅμηρός φησι τὴν Κίρκην τοὺς τοῦ Ὀδυσσέως ἑταίρους καταφαρμάξαι, κἄπειτα τοὺς μὲν σῦς αὐτῶν τοὺς δὲ λύκους γενέσθαι τοὺς δὲ ἄλλ' ἅττα θηρία;* vgl. XXXIII, 58 p. 411: *ὁ παλαιὸς μῦθός φησι τὴν Κίρκην μεταβάλλειν τοῖς φαρμάκοις, ὥστε σῦς καὶ λύκους ἐξ ἀνθρώπων γίγνεσθαι.*

in der sie mit einem Stäbchen rührt. Vor ihr steht ein Krieger, der drohend den Speer erhebt; zu jeder Seite stehen zwei Personen, von denen drei den Kopf eines Ebers, eines Esels und eines Schwans zeigen, der des vierten ist verloren gegangen. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dafs Braun (Bull. 1835 p. 30 ff.) richtig hier Kirke und Odysseus von den verwandelten Gefährten umgeben, erkannt hat.

Eine später in Vulci gefundene Vase mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde zeigt dieselbe Scene in lebhafterer Bewegung und weniger Figurenreich (Bull. 1838 p. 27 f.). Odysseus nackt bis auf eine über den linken Arm fallende Chlamys, über der Brust den Riemen an dem die Scheide des Schwertes befestigt ist, welche er in der Linken hält, zuckt mit der Rechten das entblöfste Schwert gegen Kirke. Diese mit einem auf den Schultern durch Spangen befestigten, unter der Brust gegürteten, faltenreichen Chiton bekleidet, steht vor ihm und hebt erschreckt und flehend beide Hände empor. Zu ihren Füfsen sitzt auf der Erde, auf die er sich mit der Linken stützt, einer der verwandelten Gefährten mit einem Schweinskopf und hebt bittend die rechte Hand auf.

Eine dritte, in einer Privatsammlung in Neapel vorhandene Vase ist kurz von R. Rochette (M. J. p. 361) erwähnt worden. Kirke berührt mit dem Stabe das Haupt eines der Gefährten des Odysseus, dessen Verwandlung ähnlich ausgedrückt ist, wie auf der Vase, welche das Opfer der Iphigeneia vorstellt (s. o. XIII n. 21).

Mehr als problematisch scheint mir dagegen die Deutung, welche Micali einem durch Styl und Darstellung höchst merkwürdigen Vasenbild auf Kirke giebt[11]). Ein Löwe, ein Eber, unter dem ein Schild am Boden liegt, und ein Wolf stehen einander gegenüber, daneben ragt aus einem Steinhaufen eine Frau von den Schenkeln an hervor. Sie ist nackt, bis auf eine Art von Chlamys, die über den Armen hängt, hat Hals und Haar mit Perlen geschmückt, stützt sich mit der Linken auf einen Stab und streckt die Rechte gegen die Thiere aus. Ich finde

---

[11]) Micali M. J. 40 p. 240, vgl. ob. p. 214 f.

keine Deutung für diese räthselhafte Vorstellung, aber die von Micali scheint mir nicht gerechtfertigt.

Auf dem Relief eines Etruskischen Sarcophags[12]) ist eine weibliche Figur vorgestellt, welche in der Linken eine Giefskanne hält und mit der Rechten eine Schale einem in einen Mantel gehüllten Mann mit einem Schafskopf hinreicht; zwischen beiden springt ein Hund. Darauf folgt ein mit einer Chlamys, die den Körper meist blofs läfst, bekleideter Mann mit einem Stierkopf, der einen Baum anfafst, neben ihm ist ein anderer in den Mantel eingehüllt bequem hingestreckt, der einen Schweinskopf hat. In allen drei Figuren entspricht die Haltung und Bewegung des Körpers sehr gut dem Wesen des Thiers, welchem der Kopf entlehnt ist. Endlich kommt noch eine Frau, die einen jungen Hund in der Hand trägt. Es ist wohl keine Frage, dafs hier das Abentheuer mit der Kirke vorgestellt ist, obgleich im Einzelnen nicht Alles klar ist, wie die Anwesenheit zweier Frauen, und die Bedeutung der Hunde. Doch darf das freilich bei Reliefs dieser Art nicht befremden.

Unsicherer scheint mir die Deutung von dem Relief einer anderen Etruskischen Urne aus Cetona[13]). Hier ist ein mit Helm, Harnisch und Schild gerüsteter Mann zwischen zwei männlichen Figuren mit Widder- und Schweinskopf vorgestellt, von denen der eine ihn beim Arm, der andere beim Schild packt, neben ihm ist ein ebenfalls gerüsteter baarhäuptiger Mann, entsetzt zur Erde gesunken und stützt sich mit der Rechten auf seinen Helm, wie es scheint. Zu beiden Seiten steht eine Frau, von denen die auf der rechten Seite im langen Gewande ein Schwert in der Rechten, in der Linken eine Schlange hält, welche sich um den Arm windet, die andere in kurzem Gewande mit langem Haar allein eine Schlange hält. Hier kann ich Braun nicht beistimmen, welcher die erste Frau für Kirke

12) R. Rochette M. J. 61, 2. Es war schon vorher von Guarnacci (orig. Ital. I p. 456) schlecht abgebildet, und von Uhden (Abh. d. Berl. Akad. $18^{16}/_{17}$. p. 38) beschrieben, welcher die Figur mit der Schale für männlich, und weil sie einen Schifferhut trage, für Odysseus erklärt.

13) Ann. XIV tav. D. Micali M. J. 49. vgl. Bull. 1842 p. 17 f. 1843 p. 61.

hielt, indem er die Schlange für einen Zauberstab ansah (Ann. XIV p. 47 f.). Beide scheinen mir vielmehr zu jenen den Etruskischen Kunstwerken eigenthümlichen daimonischen Figuren zu gehören. Selbst das ist mir nicht ganz ausgemacht, dafs die beiden Krieger für Odysseus und Eurylochos zu erklären sind, weil es den Anschein hat, als ob sie von jenen thierischen Gestalten angegriffen werden, und es fraglich sein kann, ob hier nicht eine eigenthümlich Etruskische Sage zum Grunde liege. Ich erinnere besonders an die noch immer nicht aufgeklärte Vorstellung auf Etruskischen Sarcophagen, wo aus einer Brunnenmündung bald ein reifsendes Thier, ein Wolf, ein Greif, ein Panther, bald ein Mensch mit einem solchen Thierkopf hervorkommt zum Schreck und Verderben der Umgebung [14]).

Endlich ist noch das Fragment eines Reliefs zu erwähnen, welches einst in ähnlicher Weise, wie die tabula Iliaca die Begebenheiten des Troischen Krieges, die der Odyssee bildlich darstellte [15]). Es stellt in drei Scenen das Abentheuer mit der Kirke vor, zuerst wie Hermes dem Odysseus das Molykraut giebt, dann wie dieser die knieende Kirke mit dem Schwert bedroht, endlich wie Kirke in Gegenwart des Odysseus mit dem Zauberstab in der Hand die verwandelten Gefährten aus dem Stalle heraustreten läfst, um sie zu entzaubern. Es sind ihrer vier, von denen zwei einen Schweinskopf, die beiden andern einen Widder- und Stierkopf haben.

Die Art, wie die Verwandlung in diesen Kunstwerken angedeutet ist, kann man nur wohl ersonnen nennen, auch finden sich noch ähnliche Beispiele. Das berühmteste und trefflichste bieten die in Delphine verwandelten Tyrrhener an dem Monu-

---

14) S. Abbildungen bei S. Bartoli sepolcri 91. Dempster Etr. reg. I, 25. Inghirami Mon. Etr. I, 60; VI, E 5; Lasinio scult. del campo santo 48, und die verschiedenen Erklärungen bei Vermiglioli iscr. Perug. I p. 139 (192) ff. Welcker Anhang z. Schwenck p. 318 f. Uhden, Schrr. d. Berl. Acad. 1828 p. 238 ff. R. Rochette M. J. p. 222.

15) Barthélemy, mém. de l'acad. des inscr. XXVIII p. 596. Taf. 2. Venuti la favola di Circe rappres. in un antico greco bassorilievo di marmo. Rom. 1758. 4. Guattani M. J. 1788 Febr. 11. Millin gal. myth. 174, 635.

ment des Lysikrates dar, von welchen ebenfalls der untere Theil des Körpers noch die menschliche Form zeigt, während Kopf und Schultern bereits dem Delphin angehören [16]). Auf einer Gemme, welche eine knieende männliche Figur mit einem Adlerkopf vorstellt [17]), hat Panofka (Zeus und Aegina p. 18 f.) scharfsinnig den in einen Adler verwandelten Periphas nachgewiesen. Cavedoni (Bull. 1835 p. 188 f.) vermuthet eine Io mit einem Kuhkopfe auf Münzen von Iotape; obgleich bei Io, wo sie nicht in Gestalt einer Kuh erscheint, die Verwandlung nur durch sprossende Hörner an der Stirn bezeichnet wird [18]). Dasselbe gilt von Aktaion, dessen Verwandlung in der Regel durch das Geweih, mitunter aber doch durch einen vollständigen Hirschkopf dargestellt ist [19]).

R. Rochette (M. J. p. 362 ff.) bemerkt mit Recht, dafs der rein Hellenischen Kunst die Vereinigung eines Thierkopfes mit einem Menschenkörper ebenso fremd ist, als sie der Aegyptischen eigen ist, allein mit Unrecht glaubt er sich dadurch berechtigt, der Sage von der Kirke Aegyptischen Ursprung zuzuschreiben. Denn er hat offenbar nicht beachtet, dafs bei Homeros, der ältesten Quelle, wie überhaupt in der dichterischen Sage, von einer solchen Mischgestalt gar nicht die Rede ist, da nach ihr die Menschen ja wirklich, ganz und gar in Thiere verwandelt wurden, und dafs die bildende Kunst zu dieser Vorstellungsweise ihre Zuflucht nahm, um die Verwandlung ausdrücken zu können. Völlig verschieden also ist es, wenn die Sage von einem Ungeheuer mit Thierkopf auf einem Menschenleib, wie dem Minotauros, als einem wirklich existirenden berichtet und die Kunst der Sage folgt, was mit unseren Vorstellungen gar nicht verglichen werden kann. Eine andere Frage wäre es, ob

16) Stuart ant. of Ath. I, 4, 16; 19; 21. Meyer Kunstgesch. Taf. 26. 27. Müller Denkm. a. K. I, 37, 150.

17) Panofka Zeus u. Aeg. Taf. 2, 8. Creuzer Symb. III, 2 Taf. 1, 2.

18) Vgl. d. Monumente bei Panofka, Argos Panoptes Taf. 1—5; M. J. d. J. II, 59; Bull. Nap. III, 4. rev. arch. III p. 309.

19) Bronzen, Beger thes. Brandenb. III p. 316; Rheinl. Jbb. V. VI Taf. 9. 10; 5 p. 413 vgl. VII p. 167; Gemme bei R. Rochette ant. chrét. III, 9, 2; Relief aus Porphyr Bull. Nap. II p. 138.

Aegyptische Darstellungen den Künstlern Veranlassung gegeben habe, die Verwandlung in dieser Weise auszudrücken, allein dieselbe zu bejahen sehe ich keinen Grund.

XVI. Polyphemos und Galateia.

Die Sage von der Liebe des Kyklopen Polyphemos zur schönen Nereide Galateia[1]) scheint in Sicilien im Volke heimisch gewesen zu sein[2]), ehe sie Philoxenos in seinem berühmten Dithyrambos in die Litteratur einführte[3]). Der ungeschlachte, einäugige Riese, welcher seiner Heerde Liebeslieder vorsingt, um seinen Kummer über die spröde Schöne zu verscheuchen, war eine zu ergötzliche Figur, um nicht von den

---

1) Galateia wird stets in den Verzeichnissen der Nereiden aufgeführt, vgl. Hom. Il. XVIII, 45. Hesiod. theog. 250. Apollod. I, 2, 7. Hygin. fab. praef. Bei Homeros heiſst sie *ἀγακλειτή*, und wird von den Dichtern auch häufig genannt (Lennep z. Hesiod. theog. p. 233). Der Name ist gewiſs mit Schömann (de Oceanidum et Nereidum catal. Hesiod. p. 20) von *γάλα* herzuleiten, *lactea, candida*, womit es übereinstimmt, wenn Doris bei Lucianus (dial. mar. 1) der Galateia sagt: *καίτοι τί ἄλλο ἐν σοὶ ἐπαινέσαι εἶχεν ἢ τὸ λευκὸν μόνον; καὶ τοῦτο οἶμαι ὅτι ξυνήθης ἐστὶ τυρῷ καὶ γάλακτι. — ἐπικύψασα ἐς τὸ ὕδωρ ἰδὲ σεαυτὴν οὐδὲν ἄλλο ἢ χρόαν λευκὴν ἀκριβῶς.* Vgl. Jacobs z. Phil. im. p. 507.

2) Nach dem Berichte des Duris (fr. 42. b. sch. Theocr. VI, 7) hatte Polyphemos der Galateia ein Heiligthum am Aitna geweiht *διὰ τὴν εὐβοσίαν τῶν θρεμμάτων καὶ τοῦ γάλακτος πολυπλήθειαν.* Es scheint also, daſs in dieser Gegend Galateia als Segen und Gedeihen spendende Wassernymphe besonderer Verehrung genoſs. Wenn er aber hinzufügt, Philoxenos habe das Liebesverhältniſs erfunden, weil er der Volkssage nicht kundig gewesen sei, so ist das kaum glaublich. Dasselbe hat vielmehr einen ganz volksthümlichen Charakter, und Philoxenos, der in seinem Dithyrambos auf wirkliche Verhältnisse anspielte, konnte dies nur dann recht wirksam, wenn er die Grundzüge aus der Sage entnahm und nicht selbst erfand.

3) Vgl. Winckelmann z. Plut. amat. p. 201. Berglein de Philoxeno p. 44 ff. W. M. Schmidt diatr. in dithyr. p. 54 ff.

späteren Dichtern benutzt zu werden. Kallimachos[4]) und Bion[5]) halten, wie es scheint, in eigenen Gedichten diese Liebesgeschichte besungen, uns mufs für den Verlust anderer Gedichte[6]) das elfte Idyll des Theokritos schadlos halten, dessen köstliche Frische und Naivetät besonders die Vergleichung mit der Darstellung des Ovidius[7]) lebhaft fühlen läfst. Einen ei-

---

4) Ein Gedicht des Kallimachos *Γαλάτεια* ist angeführt bei Athen. VII p. 284 C (fr. 37); eine Anspielung findet sich auch epigr. XLIX, 1 f.

5) Vgl. Mosch. III, 58 ff.:
Κλαίει καὶ Γαλάτεια τὸ σὸν μέλος, ἅν ποκ' ἔτερπες
ἑσδομέναν παρὰ σεῖο παρ' ἀιόνεσσι θαλάσσας·
οὐ γὰρ ἴσον Κύκλωπι μελίσδεο· τὸν μὲν ἔφευγεν
ἁ καλὰ Γαλάτεια, σὲ δ' ἅδιον ἔβλεπεν ἅλμας.

Bion. II [XV], 1 ff.:
Λῇς νύ τί μοι Λυκίδα Σικελὸν μέλος ἁδὺ λιγαίνειν
ἱμερόεν γλυκύθυμον ἐρωτικὸν, οἷον ὁ Κύκλωψ
ἄεισεν Πολύφαμος ἐπ' ᾐόνι τᾷ Γαλατείᾳ;

woraus Pierson bei Valckenaer mit Recht auf ein Gedicht schlofs, das den Polyphemos als Liebessänger darstellte, zu welchem fr. XII:
Αὐτὰρ ἐγὼν βασεῦμαι ἐμὰν ὁδὸν ἐς τὸ κάταντες
τῆνο ποτὶ ψαμαθόν τε καὶ ᾐόνα ψιθυρίσδων,
λισσόμενος Γαλάτειαν ἀπηνέα· τὰς δὲ γλυκείας
ἐλπίδας ὑστατίω μέχρι γήραος οὐκ ἀπολείψω.

gehöre, und wahrscheinlich auch fr. XVII [XIV] und XIV [X].

6) Dafs die Komödien des Nikochares (Meineke hist. cr. p. 254 f.) und Alexis (Meineke a. a. O. p. 390), welche den Titel Galateia führten, oder der *Κύκλωψ* des Antiphanes (Meineke a. a. O. p. 325) diesen Stoff behandelten, scheint mir nicht ganz sicher, da die Fragmente nicht darauf hinweisen. Der Name Galateia ist auch sonst üblich, vgl. Anth. Pal. V, 244; 256. Alciphr. epp. I, 3. Anton. Lib. 17. So sind die Verse bei Cramer (anecdd. Paris. IV p. 306):
Ἥρη, παμβασίλεια νεοζυγέων ὑμεναίων,
δέρκεο λυγρὸν ἔρωτα μαραινομένης Γαλατείας,
δέρκεο πικρὰ βέλεμνα κορυσσομένης Ἀφροδίτης·
ὁ πρὶν ἐρωτομανέων στυγέει Γαλάτειαν ἰδέσθαι

welche Berglein (a. a. O. p. 48) auf unsere Sage zu beziehen scheint, offenbar von einer jungen Frau Namens Galateia zu verstehen, welche ihr eben noch glühender Liebhaber verlassen hat.

7) Ovid. metam. XIII, 750 ff. Sil. Ital. XIV, 221 ff. Hier ist auch die Liebe der Galateia zum Akis mit hereingebracht, welche Servius (z. Verg. ecl. IX, 39 vgl. myth. Vat. I, 5. II, 174) ebenfalls erwähnt, und die gewifs auf localer Sage beruht. Sieht man doch noch heutigen Tages die Steinmassen, welche der Kyklop nach Akis, wie nach Odysseus schleuderte, aus der See hervorragen.

genthümlich komischen Zug hat Lucianus hineingebracht (dial. mar. 1), indem er die gegen den Kyklopen so spröde Galateia sich doch gegen ihre Schwester Doris des plumpen Liebhabers rühmen läfst. Die Meisten aber, welche dieser Sage gedenken, heben die Figur des Polyphemos hervor, welcher schmachtende Lieder singt, so gut er es vermag [8]), und ebenso auch die bildende Kunst.

Philostratos (II, 18) beschreibt ein Gemälde, welches Polyphemos und Galateia vorstellt. Der Kyklop sitzt unter einer Eiche und singt sein Liebeslied, die Syrinx hängt an seiner Seite. Sein Aussehen ist wild und unmenschlich, das Haar starr und struppig, eine mächtige Braue beschattet sein einziges Auge, die breite Nase hängt über die Lippen herab; beim Singen zeigt er die grofsen Zähne; zwar dünkt er sich sanft und freundlich zu blicken, aber in der That ist sein Blick finster und wild [9]). Sein ganzer Körper ist von dichtem Haarwuchs zottig. Galateia spielt auf der ruhigen Meeresfläche, von vier Delphinen gezogen, welche von Tritoniden am Zügel geführt werden [10]); sie hält ein purpurnes Tuch über sich zum

---

8) Hermesianax sagte im ersten Buche seiner Elegie Leontion, offenbar von Polyphemos, (Herod. π. μον. λεξ. p. 16):
δερκόμενος πρὸς κῦμα, μόνῃ δέ οἱ ἐφλέγετο γλήν.
Vgl. Verg. ecl. IX, 39 ff. Propert. IV [III], 2, 5 f. Himer. or. I, 19 p. 362. Später war der ungeschlachte Polyphemos singend und tanzend ein beliebter Gegenstand mimischer Darstellung (Athen. I p. 19 F. Hor. sat. I, 5, 63. epp. II, 2, 125. Poll. Gallien. 8. Vopisc. Carin. 19). Nonnos, der das Liebesverhältnifs oft erwähnt, macht aber den Kyklopen zum glücklichen, begünstigten Liebhaber (VI, 300 ff. XIV, 61 ff. XXXIX, 257 ff. XL, 555. XLIII, 266. 390 ff.), und eine späte Sage läfst ihn mit Galateia drei Söhne Keltos, Illyrios und Galas erzeugen (Appian. Illyr. p. 757 [1194]).

9) Die Lesart ἄγριον δὲ ὁρᾷ ist gegen Jacobs Conjectur ἀχρεῖον mit Recht von Welcker und Osann (z. Cornut. N. D. p. 242) in Schutz genommen. Der Kyklop glaubt freilich, weil er verliebt ist, sanft auszusehen, aber er kann nicht anders als wild blicken; albern dagegen sieht er nicht aus.

10) Παρθένοι Τρίτωνος erklärt Welcker für Nereiden, ich verstehe lieber, wie Vofs (myth. Br. II p. 256) und Panofka (Terrac. p. 44), weibliche Tritonen mit Fischleib, wie sie bei Schriftstellern und auf Kunstwerken (mus. Flor. II, 46; M. J. d. J. 18 A) vorkommen, die zu untergeordneten Dienstleistungen passend sind, wie die allerdings viel häufigeren Tritonen.

Schutz gegen die Sonne und als Segel, wovon auf sie ein röthlicher Schimmer fällt. Die Haare sind feucht und widerstehen deshalb dem Spiel des Windes, der rechte Arm ist erhoben, so dafs die Hand auf der Schulter ruht, die nackten Arme, Busen und Hüften zeigen die vollen Formen eines jugendfrischen Körpers, einen Fufs hält sie im Wasser und gebraucht ihn gleichsam als Steuer. Ihr Blick schweift über das Meer hinaus in die Ferne.

Die Beschreibung des Philostratos enthält manches Bedenkliche. Zu Anfange erwähnt er die Kyklopen, welche ernten ohne zu säen, Heerden besitzen und weder Haus noch Markt kennen, und zwar in einer Weise, dafs man denken mufs, sie wären auf dem Bilde vorgestellt. Dies wäre aber wider die Analogie der uns bekannten Gemälde, wo eine in solcher Weise ausgeführte Staffage nicht vorkommt. Man mufs daher wohl diese allgemeine Beschreibung des Kyklopischen Lebens für eine Art von Einleitung zu dem eigentlichen Gegenstand des Gemäldes halten. Auch die Beschreibung des Polyphemos selbst hat durch das Bestreben recht viele poetische Reminiscenzen, namentlich aus Theokritos, anzubringen, nicht den besten Einflufs gehabt, wie wenn er sehen läfst, was Polyphemos in seinem Liede singt. Aehnliches findet sich allerdings auch sonst bei ihm und ist als sophistische Ausschmückung leicht zu erkennen. Auffallend ist aber, dafs der Kyklop mit einem Auge und einer grofsen Braue dargestellt ist [11]). So schildern ihn freilich die Schriftsteller übereinstimmend, allein die bildende Kunst hat sich vor einer so unnatürlichen und abstofsenden Bildung gescheut. Auf den meisten Kunstwerken [12]) finden wir daher Polyphemos mit zwei Augen dargestellt und nur durch riesigen, ungeschlachten Körperbau ausgezeichnet, erst in späterer Zeit hat man noch ein

---

11) Philostr. a. a. O.: *μίαν μὲν ὑπερτείνων ὀφρὺν τοῦ ὀφθαλμοῦ ἑνὸς ὄντος, πλατείᾳ δὲ τῇ ῥινὶ ἐπιβαίνων τοῦ χείλους.* vgl. Theocr. XI, 31 ff.:

οὕνεκά μοι λασία μὲν ὀφρὺς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ
ἐξ ὠτὸς τέταται ποτὶ θώτερον ὦς μία μακρά·
εἷς δ' ὀφθαλμὸς ἔπεστι· πλατεῖα δὲ ῥὶς ἐπὶ χείλει.

12) R. Rochette (M. J. p. 346 ff.) hat die hieher gehörigen Monumente besprochen.

drittes auf der Stirn hinzugefügt [13]). Noch weiter ging man dann, indem man das Auge auf der Stirn grofs und offen, die beiden andern geschlossen darstellte und mehr nur andeutete, wie in einem Kopf in Turin [14]) und einem ähnlichen im Pallast Riccardi in Florenz [15]), oder zwei Masken in Lyon, wo das dritte Auge sich zwischen den Augenbraunen befindet [16]). Die einzige mir bekannte Vorstellung, welche mit Philostratos übereinstimmt, ist die einer Gemme [17]), auf der Polyphemos, ungemein plumpen Körpers, mit einem Thierfell bekleidet [18]), die Leier spielt. Hier ist auf der Stirn nur das eine grofse, runde Auge zu sehen, ohne Andeutung der anderen, aber auch ohne Braue. Indessen ist ein solches Gemmenbild immer nur eine schwache Stütze. Sehr lebendig ist dagegen bei Philostratos die Beschreibung der Galateia, deren anmuthige Erscheinung man sich leicht vergegenwärtigen kann.

Von den erhaltenen Kunstwerken erwähne ich zuerst ein Pompejanisches Wandgemälde [19]). Am Strande des Meeres unter einem Felsen steht Polyphemos in riesiger Gestalt, ein Thierfell um den Hals gebunden, das den linken ausgestreckten Arm bedeckt, in der Rechten eine lange Keule, vor ihm weidet seine Heerde von Schafen und Ziegen. Auch hier ist er mit zwei Augen vorgestellt. Auf dem Meer ist Galateia sichtbar auf dem Rücken eines Delphins, auf den sie sich mit der Lin-

---

13) Serv. z. Verg. Aen. III, 636 [myth. Vat. II, 174]: *Multi Polyphemum dicunt unum habuisse oculum, alii duo, alii tres.*

14) Tischbein Homer Odyss. VII. Schorn, Amalthea III p. 467.

15) Schorn a. a. O.

16) Millin gal. myth. 174, 631. Schorn a. a. O. R. Rochette (M. J. p. 352) macht mit Unrecht die Deutung auf Polyphemos streitig. Dagegen ist der einäugige Kopf eines Polyphemos auf einem Münchner Relief (Schorn Beschrbg. n. 137) Restauration von Rauch.

17) Tölken Beschrbg. p. 302, 385. S. Taf. 2, 2.

18) Eurip. Cycl. 330.

19) Zahn II, 30, gefunden 1833 in der casa de' capitelli colorati; ein ganz ähnliches soll in der casa della caccia gefunden sein (Bull. 1835 p. 40). Auch in Herculanum wurde im Jahre 1828 ein Gemälde gefunden, von dem gesagt wird, es stelle *Polifemo e Galatea* vor (Bull. 1829 p. 68).

ken stützt, mit der Rechten hält sie einen blattförmigen Fächer [20]) über dem Haupt, das seitwärts gewandt ist, während sie selbst dem Beschauer den Rücken zuwendet. Ueber ihrem Haupt schwebt Eros mit einem Sonnenschirm, vor ihr her schwimmt ein Triton, der die Muscheltrompete bläst [21]). Im Hintergrunde sieht man Berge, mit einem stattlichen Gebäude, an deren Fufs eine Säulenhalle in einem Halbkreise das Ufer einer Meeresbucht bezeichnet [22]). Da Polyphemos hier nicht singend vorgestellt ist, so vermuthe ich, dafs der Moment aufgefafst ist, wo er die vorbeiziehende Galateia zuerst wahrnimmt und von Liebe zu ihr ergriffen wird [23]).

Zur Leier singend ist er auf einem Relief der Villa Albani vorgestellt [24]). Er sitzt, hier mit drei Augen vorgestellt, neben seiner Höhle, aus welcher ein Widder hervorkommt und zu ihm emporsieht [25]), von einem Baum beschattet, auf einem Thierfell, das er um das linke Bein geschlagen hat; neben ihm steht die Keule. Er hält die aus einem Hirschgeweih roh verfertigte Leier [26]) in der Linken und blickt nach der entgegengesetzten

---

20) Vgl. IX n. 83.

21) Gerhard (auserl. Vasenb. I p. 39): „*Auf einem merkwürdigen Vasenfragment aus Volterra (Inghirami mon. Etr. V, 55, 8) zieht einer von ihrem Hippokamp getragenen Nereide ein die Muschel blasendes Knäblein voran. Sein Etruskisch geschriebener Name lautet wie der des alten Triton (Tritun), der ihrige ist Alacea, nach Schiassi Salacia, Tritons Mutter, in Erwägung der Griechischen Technik wahrscheinlicher Galatea*". Auf einem anderen Wandgemälde (Pitt. di Erc. II, 44. mus. Borb. VIII, 10) ist in der Frau, die auf einem Seepferd reitet, dessen einen Zügel sie selbst, den anderen ein voraufﬂiegender Eros hält, während ein zweiter mit einem Spiegel nachkommt, und der ein Triton voranschwimmt, vielleicht ebenfalls Galateia zu erkennen. Aber man kann auch an Aphrodite denken, vgl. Apul. met. IV, 31 p. 157.

22) Aehnliche Darstellungen auf Wandgemälden s. Pitt. di Erc. I p. 163; II p. 137; 279; III p. 193; Gell Pompei. II, 37.

23) Lucian. dial. mar. 1, 2: *ποιμαίνων ποτὲ ἀπὸ τῆς σκοπῆς παιζούσας ἡμᾶς ἰδὼν ἐπὶ τῆς ἠϊόνος — ὑμᾶς μὲν οὐδὲ προσέβλεψεν, ἐγὼ δὲ ἐξ ἁπασῶν ἡ καλλίστη ἔδοξα.*

24) Winckelmann M. J. 36. Zoega bass. 57.

25) Ohne Zweifel hat dem Künstler dabei die gemüthliche Anrede des Kyklopen an seinen Widder bei Homeros (Od. IX, 444 ff.) vorgeschwebt.

26) Lucian. dial. mar. 1, 4: *καὶ αὕτη δὲ ἡ πηκτίς, οἵα; κρανίον ἐλά-*

Seite, von Eros ermuntert, welcher hinter seiner Schulter sichtbar wird.

In eigenthümlicher Weise ist dieser auf einem Herculanischen Gemälde [27]) thätig, wo Polyphemos, ebenfalls dreiäugig, mit einem Thierfell bekleidet, eine ganz ähnliche Leier in der Hand, eine Keule neben sich, auf einem Felsen am Ufer des Meeres sitzt und Eros die Rechte entgegenstreckt, der auf einem Delphin heranreitet und ihm ein Brieftäfelchen entgegenhält [28]). Hier ist der Gedanke des Philoxenos, bei welchem der Kyklop den Delphinen aufträgt, der Galateia seine Liebesbotschaft zu überbringen [29]), auf eine komische Weise benutzt worden.

Ein Relief [30]), das früher ebenfalls auf Polyphemos als Liebhaber der Galateia bezogen wurde, hat nach genauerer Untersuchung gar keine Beziehung zu dieser Sage. Ueber ein anderes Relief derselben Sammlung (mon. Matt. III, 10, 2), welches Polyphemos am Ufer sitzend und Galateia auf einem Seekentauren vorüberziehend darstellt, wage ich nicht nach der Abbildung mit Bestimmtheit zu urtheilen.

φου γυμνὸν τῶν σαρκῶν, καὶ τὰ μὲν κέρατα πήχεις ὥσπερ ἦσαν· ζυγώσας δὲ αὐτὰ καὶ ἐνάψας τὰ νεῦρα οὐδὲ κόλλοπι περιστρέψας ἐμελῴδει ἄμουσόν τι καὶ ἀπῳδόν.

27) Pitt. di Erc. I, 10. mus. Borb. I, 2. Millin gal. myth. 162, 632.

28) Schulz (Ann. X p. 186) führt drei Pompejanische Gemälde an, welche mit diesem ganz übereinstimmen sollen, wobei es aber befremdet, dafs er von der „*composizione di Polifemo spasimante per Galatea, portata sulle onde da un delfino*" redet, was ja nicht zutrifft. Vielleicht sind die oben erwähnten Gemälde gemeint.

29) Schol. Theocr. XI, 1: *Φιλόξενος ποιεῖ τὸν Κύκλωπα — ἐντελλόμενον τοῖς δελφίσι, ὅπως ἀπαγγείλωσιν αὐτῇ, ὅπως ταῖς Μούσαις τὸν ἔρωτα ἀκεῖται.* Plut. qu. symp. I, 5 p. 622 C: *καὶ τὸν Κύκλωπα Μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαί φησιν τὸν ἔρωτα Φιλόξενος* (vgl. amat. 18 p. 762 F). Derselbe Gedanke findet sich Theocr. XI, 1. 80. Bion fr. XIV [X]. Callim. epigr. XLIX. — Ein Delphin war auch der Liebesbote des Poseidon an Amphitrite (Eratosth. catast. 31. Hygin. astr. poet. II, 17 vgl. Oppian. hal. I, 385 ff.). Eros auf einem Delphin ist auf einem Wandgemälde (mus. Borb. III, 52) bei Poseidon und Amymone gegenwärtig, wenn meine Erklärung (Vasenb. p. 36 f.) richtig ist.

30) Mon. Matt. III, 11, 1. R. Rochette M. J. 7, 1 vgl. p. 412.

XVII. Pygmaien.

Die kurze Nachricht von einem Kampfe der Kraniche mit den Pygmaien, welche Homeros [1]) in einem Gleichnisse mit den Worten giebt:

ἠΰτε περ κλαγγὴ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρὸ,
αἵτ', ἐπεὶ οὖν χειμῶνα φύγον καὶ ἀθέσφατον ὄμβρον,
κλαγγῇ ταίγε πέτονται ἐπ' Ὠκεανοῖο ῥοάων
ἄνδρασι Πυγμαίοισι φόνον καὶ κῆρα φέρουσαι

ist die älteste, welche von dieser Sage auf uns gekommen ist, deren auch Hesiodos [2]) erwähnt. In späterer Zeit ward vielfach darüber verhandelt, ob in der That ein zwerghaftes Volk der Pygmaien, welches mit den Kranichen Krieg führe, existire und wo dasselbe wohne [3]). Hekataios (fr. 266 Kl.) erzählte, sie seien ein Ackerbautreibendes Völkchen, das, wenn es die Kraniche von seinen Saaten zu vertreiben suche [4]), von diesen

---

1) Hom. Il. III, 3 ff. Das Gleichnifs ist nachgeahmt bei Nonn. XIV, 331 ff. Oppian. halieut. I, 620 ff. Claudian. XV, 474 ff.

2) Strab. I p. 43. VII p. 299. Hesiod. fr. 74 M. 65 G.

3) Die Stellen sind gesammelt von Heyne z. Hom. Il. t. IV p. 449. Creuzer comm. Herod. p. 154 f. Bähr z. Ctes. rell. p. 294 ff. Jacobs z. Philostr. p. 524. Manche Gelehrte haben die Pygmaien für die Πήχεις des Nil erklärt (Creuzer Symb. I p. 272 [II p. 30]. Inghirami gall. Omer. I p. 113 ff. vasi fitt. IV p. 87), Schelling (üb. d. Gotth. v. Samothr. p. 36) für Zauberzwerge. Hermann von der Hardt hat in einer eigenen Schrift (*Detecta mythologia Graecorum in decantato pygmaeorum, gruum et perdicum bello.* Leipz. 1716) die Ansicht durchgeführt, die Sage sei eine satirische Darstellung eines Kampfes zwischen den Städten Geraneia und Pegai in Megaris!

4) Die Aenderung in den Worten des sch. Il. III, 3: ἐπ' ὀχημάτων (statt ἐπὶ σχημάτων) κριῶν ἐξιόντας ἀλέξασθαι αὐτάς (vgl. Creuzer spec. obss. p. 12 f.) wird bestätigt durch Plinius (VII, 2): *fama est insidentes arietum caprarumque dorsis armatos sagittis veris tempore universo agmine ad mare descendere et ova pullosque earum alitum consumere,* wie durch die unten zu erwähnende Chiusinische Vase, wo die Pygmaien auf Böcken reiten. Auch was Menekles berichtete (Athen. IX p. 390 B. Eust. p. 1322), dafs die Pygmaien

wegen ihrer winzigen Kleinheit angegriffen werde. Es ist nicht ganz klar, ob er sie nach Aegypten versetzte, wo sie nach Aristoteles (hist. an. VIII, 12) lebten, ein Volk, klein von Wuchs, das ein troglodytisches Leben führte. Ihm sind nicht wenige Schriftsteller gefolgt [5]; Ktesias [6]) dagegen, der eine fabelhafte Beschreibung von ihnen macht, versetzte sie in das allgemeine Wunderland, nach Indien, und besonders seit der Zeit Alexanders des Grofsen spielen in den beliebten Erzählungen von den Wundern Indiens auch die Pygmaien eine bedeutende Rolle; Megasthenes [7]), Menekles und Basilis (Athen. IX p. 390 B) werden ausdrücklich als Gewährsmänner angeführt [8]). Andere versetzten die Pygmaien nach Karien (Plin. V, 29), auch erzählte man, dafs sie aus der Stadt Geraneia oder Kattuzos in Thrakien von den Kranichen vertrieben worden seien [9]), eine Sage, welche mit von der Annahme herrührt, dafs die Kraniche aus Thrakien nach Aegypten ziehen. Apollodorus aber und Andere läugneten gänzlich die Existenz der Pygmaien [10]).

Der Hauptzug in der Sage war der Kampf mit den Kranichen, welchem man natürlich häufig die komische Seite abzugewinnen wufste [11]). Ausnahmsweise werden auch Rebhühner als die Feinde der Pygmaien genannt [12]), was sich daraus erklärt, dafs man die Rebhühner wegen ihrer Streitbarkeit ebenso

---

auf Rebhühnern ritten, findet in Kunstwerken Analogie; indem wir sie auf Gemmen auf einem Hahn (Tölken Beschrbg. p. 307, 431. Winckelmann pierr. gr. p. 352, 179), oder einer Gans (Tölken Beschrbg. p. 307, 432. 33. Winckelmann pierr. gr. p. 352, 180. 81) reiten sehen.

5) Plin. VI, 30, 35. Pomp. Mel. III, 8. Philostr. v. Ap. Tyan. VI, 25. Claudian. XL, 13 ff. Hesych. s. v. πυγμαῖοι.

6) Ctes. Ind. 11 bei Phot. bibl. c. LXXII p. 68 H.

7) Strab. II p. 70. XV p. 711. Schwanbeck Megasth. Ind. fr. 29. 30. 56 vgl. p. 64.

8) Vgl. aufserdem Plin. VI, 19, 22. VII, 2. Gell. IX, 4, 10. Philostr. v. Ap. Tyan. III, 45. 47.

9) Plin. IV, 11, 18. Solin. 10. Steph. Byz. s. v. Κάττουζα.

10) Tzetz. chil. VII, 760 ff. vgl. Heyne z. Apoll. I p. 418 ff.

11) Iuv. XIII, 167 ff. Stat. silv. I, 6, 63 f. Rutil. de red. I, 291.

12) Strab. XV p. 711. Athen. IX p. 390 B.

wie die Hähne zu Zweikämpfen abrichtete [13]). Dieser Kampf mit den Kranichen wurde wohl als eine Vertheidigung der Saatfelder angesehen, man hatte aber auch eine Sage, welche dieselbe mythisch rechtfertigte [14]). Boios hatte in seiner *ὀρνιθογονία* [15]) erzählt, eine Jungfrau unter den Pygmaien sei wegen ihrer Schönheit von diesen göttlich verehrt worden und habe sich übermüthig gegen Here vergangen [16]), weshalb diese sie in einen Kranich verwandelt und ewige Feindschaft zwischen ihr Geschlecht und das Volk der Pygmaien gesetzt habe.

Ktesias giebt eine ausführliche Beschreibung von dem Aussehen seiner Indischen Pygmaien. Sie waren schwarz, höchstens zwei Ellen, meistens nur eine halbe Elle hoch, häfslich von Gesicht, mit Stumpfnasen (*σιμοί*) und unverhältnifsmäfsig grofsen und dicken Geschlechtstheilen, die ihnen bis an die Knöchel reichten. Ihr Haupt- und Barthaar war so lang und dicht, dafs sie sich statt aller Kleidung in dieselbe hüllen konnten. Sie waren geübte Bogenschützen. Einige dieser Züge waren, wie die Kunstwerke lehren, in die allgemeine Vorstellung von den Pygmaien übergegangen. Man dachte sich dieselben in der Regel nicht nur sehr klein, sondern auch als mifsgestaltete Zwerge, welche man ebenfalls *πυγμαῖοι* nannte [17]). So vergleicht sie He-

---

13) Plin. XXII, 21, 30. Ael. h. an. IV, 1. Ael. Lampr. v. Alex. Sev. 41. Phil. de propr. anim. 12, 79 ff.

14) Anton. Lib. 16. Athen. IX p. 393 E. Ael. h. an. XV, 29. Eust. z. Hom. Il. p. 1322. Ovid. met. VI, 90 ff.

15) Vgl. Koch z. Ant. Lib. p. XXIX ff. Boios ist schwerlich vor die Alexandrinische Zeit zu setzen.

16) Bei Antoninus heifst sie Oinoe, bei den übrigen Gerane.

17) Aristoteles (probl. X, 12) behauptet, aus zwei Ursachen gebe es Zwerge, entweder verhindere man durch Entziehen der Nahrung das Wachsen, wie es bei den Schoofshündchen geschehe, oder der zu enge Raum im Mutterleibe sei die Ursache davon. Er fährt dann fort: *ὅσοις μὲν οὖν ὁ τόπος αἴτιος, οὗτοι πυγμαῖοι γίνονται. τὰ μὲν γὰρ πλάτη καὶ τὰ μήκη ἔχοντες γίνονται κατὰ τὸ τῶν τεκόντων μέγεθος, μικροὶ δὲ ὅλως· τούτου δὲ αἴτιον, ὅτι διὰ τὴν στενότητα τοῦ τόπου συγκλώμεναι αἱ εὐθεῖαι καμπύλαι γίνονται.* Er fügt ein erläuterndes Beispiel hinzu: *ὥσπερ οὖν οἱ ἐπὶ τῶν καπηλείων γραφόμενοι μικροὶ μέν εἰσι φαίνονται δ' ἔχοντες πλάτη καὶ βάθη, ὁμοίως συμβαίνει καὶ τοῖς πυγμαίοις.* Hier ist aber die Conjectur von Is. Vossius (z. Pomp. Mel. III, 8) und Zell (Ferienschr. I p. 446) *ἐπὶ τῶν καμπύλων* gewifs richtig, und auch

rodotos (III, 37) mit den Phoinikischen Pataiken[18]), und von Aisopos, dessen Mifsgestalt bekannt ist, heifst es: οὗτος τῆς τερατομαχίας σαλπιστής ἐστι[19]), wo Schneiders Aenderung in γερανομαχίας sehr ansprechend, wenn auch nicht nothwendig ist. So sehen wir die Pygmaien nun auch meist auf den Kunstwerken[20]).

Diese stellen den Kampf mit den Kranichen auf sehr mannigfache Weise dar. Bald sind einzelne Pygmaien mit einem Kranich handgemein. So auf Vasen von Volterra, welche sich durch eine eigenthümliche Plumpheit der Gefäfsform wie der Zeichnung bemerklich machen[21]). Auf einer derselben (Inghirami vasi fitt. 358) ist zu jeder Seite ein Zwerg mit grofsem Kopf, krummer Nase, schiefen Beinen und gewaltigem Phallos vorgestellt, mit einem viereckigen Schilde versehen, wie er sich gegen einen grofsen Kranich, der eine Kralle in sein Bein geschlagen hat und ihn mit dem Schnabel bedroht, zu vertheidigen sucht, der eine mit einer Lanze, der andere mit einer Harpe. Auf einer anderen (Inghirami vasi fitt. 357) hat der Kranich eine ganz ähnliche, aber kahlköpfige Figur, mit der Kralle beim Schenkel gepackt und beifst ihn in die Seite, dieser aber fafst ihn mit der Linken beim Hals und schwingt mit der Rechten eine Keule gegen ihn; hinter ihm liegt ein ovaler Schild[22]). Dieselbe Waffe führen sie auf einer Neapolitanischen Vase (cab. secr. 57), wo auf jeder Seite ein Pygmaie einen vor ihm stehenden Kranich beim Hals gepackt hat und ihn mit der Keule

schon von Anderen gebilligt worden (Böttiger Arch. u. Kunst p. 221. R. Rochette lettr. arch. I p. 22 f.). Auch Longinus (π. ὕψ. 44, 5) gebraucht πυγμαῖος in dieser Bedeutung.

18) S. d. Ausl. z. Her. III, 37. Creuzer Dionys. p. 131 ff.

19) Vita Aesopi ed. Westermann p. 11, 8.

20) Schulz Ann. X p. 163 ff.

21) Andere Beispiele von Vasen desselben Fundorts und verwandter Form und Zeichnung s. bei Inghirami vasi fitt. 67; 68; 131 vgl. 185; 271. Micali M. J. p. 215 f.

22) Auf zwei ganz ähnlichen Vasen aus Volterra sind ebenfalls Pygmaien vorgestellt, aber nicht im Kampf begriffen; das eine Mal zwei mit Schild und Lanze bewaffnete (Inghirami vasi fitt. 100), das andere Mal nackt, mit Halteren tanzend (Inghirami vasi fitt. 130).

bedroht [23]); ähnlich auf einem Berliner Vasenbild (Gerhard neuerw. ant. Denkm. 1585), wo der Vogel aber mehr einem Schwan als einem Kranich gleicht [24]). Mitunter kommt zu der Keule noch das Löwenfell hinzu, wie wenn auf einer Vase [25]) ein Pygmaie, das Fell über den linken Arm geworfen, mit geschwungener Keule auf einen aufrecht stehenden Kranich eindringt, oder auf einer anderen [26]) das Löwenfell über den Kopf gezogen hat und mit der Keule nach einem vor ihm stehenden Kranich, den er beim Hals gepackt hat, ausholt, während ein anderer ihn von hinten bedroht. Man hat hierin eine parodische Darstellung von Herakles Kampf mit den Stymphaliden [27]) erkannt, insofern mit Recht, als die Herakleische Tracht offenbar mit Absicht gewählt ist, um die komische Wirkung zu erhöhen; aber dafs man sich den Herakles selbst so vorgestellt habe, ist nicht annehmbar [28]).

Auf solche Zweikämpfe beschränken sich aber die Vorstellungen nicht, sondern man stellte in verschiedenen Gruppen den Eifer der kämpfenden und die Schmerzensäufserungen der verwundeten kleinen Unholde höchst ergötzlich dar, wobei die ko-

---

23) Eine ganz entsprechende Vorstellung ist auf einem Rhyton bei Gargiulo racc. 95.

24) Aehnlich wohl auch die Vase bei de Witte (cat. Durand 279): „*Hercule-Pygmée ou Dactyle, entièrement nu, vient de saisir un oiseau Stymphalide, ou grue, et va l'assommer avec sa massue. En arrière du héros est son bouclier rond.*"

25) Panofka cab. Pourtalès 8. Dubois cat. Pourt. 201. Dubois Maisonneuve introd. 92, 3.

26) Millin Vas. II, 18. gal. myth. 120, 441.

27) Vgl. Gerhard auserl. Vasenb. II p. 79 f. Stephani Theseus u. Minotaur p. 83 f.

28) Müller (Dor. II p. 349. Arch. § 411, 4), welchem Schneidewin (exercc. critt. 8 p. 52) gefolgt ist, vermuthete, dafs Sophron einen Mimos Ἥρυλλος geschrieben habe, in welchem Herakles als Pygmaie aufgetreten sei, wie mir scheint, ohne hinreichenden Grund (prolegg. z. Pers. p. XCV). Auch die Vermuthung Schneidewins (a. a. O. p. 51 f.), dafs Epicharmos in der Komödie Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν ζωστῆρα den Herakles dargestellt habe, wie er die auf grofsen Käfern reitenden Pygmaien gegen die Amazonen anführe, ist mir durchaus unwahrscheinlich. Eben so wenig glaube ich, dafs Sophokles Satyrdrama Ἡρακλίσκος (Schneidewin coniectt. critt. p. 80 f.) hieher zu ziehen sei.

mische Wirkung nicht wenig durch die ernsthafte Haltung der Kraniche der hastigen Ungeberdigkeit der Pygmaien gegenüber verstärkt wird. Auf einem Rhyton [29]) sehen wir einen derselben, der mit beiden Händen seine Keule erhoben hat, um einen vernichtenden Schlag auf einen vor ihm stehenden Kranich zu führen, den er mit wüthendem Blick ansieht; ein anderer hat glücklich einen Kranich niedergestreckt, und schreitet schon mit gröfserer Bedächtigkeit herzu, um ihm mit der ebenfalls mit beiden Händen erfafsten Keule den Rest zu geben. Auf einem anderen Vasenbild [30]) liegt ein Pygmaie hingestreckt auf der Erde, er stützt sich auf die Rechte und sucht sich wieder aufzurichten, indem er mit einer Geberde des Schmerzes mit der Linken an die Stirn greift, der Kranich stürmt auf ihn ein; ein zweiter Pygmaie dringt mit eingelegter Lanze, ein Thierfell über den linken vorgehaltenen Arm geworfen, muthig auf den vor ihm stehenden Kranich ein. Dieselben Gruppen, aber durch einige Figuren noch erweitert, begegnen uns auf einem anderen Rhyton [31]). Hier eilt dem niedergefallenen Pygmaien von jeder Seite her ein Genosse zu Hülfe; der eine mit gezückter Lanze, ein Thierfell über dem linken Arm, läuft kampfesmuthig herbei um den Kranich abzuwehren, der andere ganz nackt und ohne Waffen streckt erstaunt beide Arme aus. Es ist zu bemerken, dafs diese Vorstellungen sich so oft auf Gefäfsen von der Form eines Rhyton mit einem Thierkopfe finden [32]), so dafs die abentheuer-

---

29) de Witte cat. Magnoncour 103, s. Taf. 12, 1 a. b.

30) Dubois Maisonneuve introd. 78. Inghirami gall. Omer. 53.

31) Tischbein II, 7 [III, 52]. Millin gal. myth. 165, 600. Eine verwandte Darstellung auf einer Gemme erwähnt de Jonge not. sur le cab. d. méd. et d. pierr. gr. de S. M. le Roi des Pays-Bas p. 120, 9.

32) Ussing (de nominibus vass. gr. p. 58) bestreitet das Recht, diese Gefäfse ῥυτὰ zu nennen, weil sie meistens an dem spitzen Ende nicht durchbohrt sind, die Rhyta aber ihren Namen davon haben, dafs die Flüssigkeit aus dieser kleinen Oeffnung fliefst. Das ist richtig, allein die Oeffnung ist hier wohl nur aus dem Grunde nicht da, weil diese Gefäfse nicht für den Gebrauch gemacht worden sind; ihre Gestalt stimmt ganz überein mit dem γρύψ, πήγασος, τραγέλαφος, ἐλέφας u. s. w., welche die Alten zu den ῥυτὰ rechnen.

liche Form mit der burlesken Vorstellung sehr gut harmonirt. Sie stammen alle aus Campanien und zeichnen sich durch die lebendige, wahrhaft humoristische Darstellung vor den erwähnten Volterranischen Vasen vortheilhaft aus. Auf diesen sind die Pygmaien mit grofsen krummen Nasen, auf den Campanischen mit aufgestülpten vorgestellt, Beides diente den Griechen zur Bezeichnung des Fremdartigen, Barbarischen [33]); auf den Campanischen haben sie krauses Haar und starken Bart, auf den Volterranischen sind sie unbärtig; grofse Köpfe, krumme Beine und übermäfsige Geschlechtstheile haben sie hier wie dort. Ganz ähnliche Darstellungen der Pygmaienkämpfe finden sich auch in dem Wandgemälde eines Tumulus in Kertsch, wo die Gruppen eines Pygmaien mit einem Kranich, welchen er bald besiegt bald ihm unterliegt, eine friesartige Verzierung abgeben. Leider ist die Abbildung [34]) in einem so kleinen Maafsstab, dafs sich Näheres nicht angeben läfst. Auch auf einem Römischen Thongefäfs sind in Relief ähnliche Scenen vorgestellt, nackte Pygmaien in derselben Weise, der eine mit einem Schild einen Kranich erwartend, ein anderer zu Boden gestürzt und ein Kranich im Begriff, über ihn herzufallen [35]). Manches Eigenthümliche hat die Darstellung einer Gemme [36]). Hier sind zwei

[33]) So findet sich auf Vasenbildern die grofse krumme Nase in Vorstellungen des Boreas (Nouv. Ann. Taf. 22. 23; Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. 26. 27), der Erinnys (d'Hancarville II, 41. Inghirami vasi fitt. I, 60; arch. Ztg. Taf. 15), des Charon (Ambrosch de Charonte Etr. Taf. 1; 2), eines Giganten (mus. Greg. II, 16, 2 a); die breite Stülpnase bei Thanatos (R. Rochette M. J. 44 A), Lykurgos (Millingen vas. 1), Busiris (R. Rochette M. J. 28). Uebrigens finde ich die Pygmaien nie als Mohren dargestellt, welche übrigens auf Vasenbildern sich in sehr charakteristischer Bildung finden, vgl. Micali storia 90; Gerhard auserl. Vasenb. 43, 207 [arch. Ztg. Taf. 39, 3]; M. J. d. J. I, 35; Dubois cat. Canino 77 [not. Canino 9].

[34]) Dubois voyage aut. du Caucase et en Crimée IV, 18.

[35]) Das Gefäfs ist zu Rottenburg am Neckar gefunden und nach der Versicherung Jaumanns (colon. Sumlocenne p. 216) vortrefflich gearbeitet, was sich nach der Analogie ähnlicher Gefäfse schliefsen, aus der Abbildung (a. a. O. Taf. 18, 1) aber nicht errathen läfst.

[36]) Tölken Beschrbg. p. 307, 427. Winckelmann pierr. gr. 352, 184. S. Taf. 2, 5.

nackte Pygmaien; der eine erwartet auf ebener Erde, festen Fufses, mit eingelegter Lanze einen grofsen Kranich, der auf ihn zuschreitet, zwischen ihnen liegt ein von einem Speer getroffner Vogel, daneben ein Schild. Hinter ihm steht auf zwei übereinandergelegten Felssteinen der andere Pygmaie und erwartet ebenfalls mit vorgehaltener Lanze einen heranfliegenden Kranich. Hier sind die Pygmaien durch einen langen Zwickelbart und durch eine Art von Hahnenkamm auf dem Kopfe [37]) noch monströser gebildet, ihre Lanzen haben einen sonderbaren Queerstab und ihre Schilde sehen vielmehr wie Schalen aus. Auf dem bereits erwähnten Chiusinischen Gefäfs [38]) dagegen, wo am Fufs ein Kampf der Pygmaien mit den Kranichen dargestellt ist, sind sie zwar klein, aber nicht unförmlich gebildet, einige sind mit Stöcken und Hippen bewaffnet, andere reiten auf Bökken und bedienen sich der Schleuder und Steine gegen die wilden Vögel.

Die im Kampf erlegten Kraniche werden von den Pygmaien fortgeschleppt. Eine fünf bis sechs Zoll hohe aus Elfenbein geschnitzte Figur eines Pygmaien, der einen getödteten Kranich auf der Schulter fortschleppt, erwähnt Meyer (z. Winckelmann III p. 288) als in Florenz befindlich. Eine ähnliche ist an einem Rhyton fast ganz freistehend gearbeitet und dient demselben als Basis [39]). Der Pygmaie ist in gewohnter Weise ganz nackt, und in vorgerücktem Alter gebildet; mit grofser Anstrengung schleppt er einen Kranich auf dem Rücken hinter sich her, indem er mit der Linken den über die Schulter gelegten Hals desselben gepackt hält. Auch auf einer Gemme [40]) sehen wir einen Pygmaien, der hier nur durch seinen grofsen Kopf sich auszeichnet, unter dem Gewicht eines Kranichs gebückt einherschreiten, dessen Beine er vor der Brust mit beiden Händen gefafst hat.

---

37) Vgl. Bull. 1845 p. 26, wo einige ähnliche Beispiele angeführt sind.

38) S. IX n. 49.

39) de Witte cat. Magnoncour 100, s. Taf. 2, 1. Ueber die Vorstellung am Halse vgl. oben p. 40 f.

40) Taf. 2, 6. Tölken Beschrbg. p. 307, 430. Winckelmann pierr. gr. p. 352, 185.

Eine Art von Parodie ist es, wenn auf einer anderen Gemme [41]) ein Pygmaie in ähnlicher Weise eine Cicade auf dem Rücken trägt.

Während in den bisher betrachteten Kunstwerken die Pygmaien nackt und höchstens mit einem Thierfell versehen erscheinen, sieht man sie in Werken der späteren Kunst auch in völliger Rüstung; so in einzelnen Bronzefiguren [42]), und auf Gemmen, wo bald ein Pygmaie vor einem grofsen, Schwanähnlichen Vogel flieht, und im Fliehen sich umsieht und ihm die Hand drohend entgegenstreckt [43]), bald mannhaft einem vor ihm stehenden Kranich den Speer in den langen Hals bohrt [44]). Ein Pompejanisches Gemälde aber stellt eine vollständige Geranomachie in mehreren Scenen vor [45]). In einer derselben hat ein Kranich einen Pygmaien besiegt, der köpflings zur Erde stürzt, und geht mit einem anderen auf zwei Pygmaien los, welche sie erwarten, der eine mit vorgehaltenem Schild und eingelegter Lanze, der andere scheint weniger muthig und Schutz hinter seinem Vormann zu suchen. Die folgende Scene zeigt einen lebhaften Kampf; ein Pygmaie bohrt einem Kranich, der die Kralle in seinen Schenkel einschlägt, die Lanze in die Brust, ein zweiter hat einen anderen Vogel bereits zur Erde gestreckt und bohrt seinen Speer noch tiefer hinein, ein dritter aber ist von dem Kranich besiegt, der ihn auf den Rücken geworfen hat und sich anschickt ihm den Rest zu geben. In der dritten Scene hat ein Pygmaie einen getödteten Kranich beim Bein gepackt und zieht ihn zu sich unter dem Schutze eines Genossen, der mit geschwungener Lanze sich anschickt den Angriff zweier Kraniche abzuwehren, welche sehr erbost herbeilaufen. Die ganze Darstellung ist höchst ergötzlich und im Geiste des parodischen

---

41) Tölken Beschrbg. p. 308, 434. Winckelmann pierr. gr. p. 352, 186.

42) Nouv. Ann. Taf. 25, vgl. du Mersan not. des mon. du cab. d. méd. p. 53, 40.

43) Tölken Beschrbg. p. 307, 428. Winckelmann pierr. gr. 352, 182. S. Taf. 2, 3.

44) Tölken Beschrbg. p. 307, 429. Winckelmann pierr. gr. p. 352, 183. S. Taf. 2, 4.

45) Zahn II, 30.

Epos aufgefafst, besonders macht das im Epos wie von der bildenden Kunst so oft benutzte Motiv eines Kampfes um einen Gefallenen eine überaus komische Wirkung. Die Pygmaien sind hier in voller Rüstung, mit einem Helm, dessen Busch mitunter einem Kranichschnabel ähnelt, Panzer und Lanze bewaffnet, wo denn der grofse Kopf zu dem kleinen Leibe und den krummen Beinchen einen scherzhaften Contrast bildet [46]. Als Bogenschützen, wie sie Ktesias bezeichnet, sieht man sie fast nie, vermuthlich weil die Darstellung des Handgemenges ungleich wirksamer war.

Diese kleinen Unholde werden nun auch mit Herakles zusammengestellt, was denn allerdings den gröfstmöglichsten Contrast hervorbringen mufste [47]. Auf einem fragmentirten Relief [48] hält Herakles den Becher in der Hand, zu dem ein Pygmaie auf der Leiter hinaufgeklettert ist, und sich tief hineinbückt, um ihn heimlich auszutrinken, wie es sonst Satyre thun [49], — ein komischer Einfall, der an das Gemälde des Timanthes erinnert, auf welchem Satyre beschäftigt waren, den Daumen des Kyklopen auszumessen (Plin. XXXV, 36). Der Pygmaie ist hier nicht mifsgestaltet gebildet, da die Hauptsache hier der Unterschied in der Gröfse mit dem riesigen Herakles war. Philostratos aber beschreibt ein Gemälde (II, 22), welches einen Angriff von Pygmaienschaaren auf den schlafenden Herakles vorstellte, eine ächt Gulliversche Scene.

Neben dem todt hingestreckten Antaios liegt Herakles in tiefem Schlaf, neben ihm steht der Gott des Schlafes. Um ihn schaaren sich die Pygmaien zum Angriff, ein Schwarm gegen die linke Hand, zwei andere gegen die rechte gerichtet; Bogenschützen und Schleuderer greifen die Beine an im gröfs-

[46] Zwei Pompejanische Gemälde, wo Pygmaien ganz gerüstet, und einer zu Pferde, im Kampf mit Hähnen und Ebern begriffen sind, erwähnt Schulz (Bull. 1841 p. 121).

[47] Die Sage von den Kerkopen mag hierauf Einflufs gehabt haben (Böttiger Amalth. III p. 326), obwohl auf Kunstwerken die Kerkopen nie Pygmaienartig gebildet sind, vgl. Welcker ep. Cycl. p. 409 f. Gerhard auserl. Vasenb. II p. 86 ff.

[48] Guattani M. J. 1786, Giugno Taf. 3. Zoega bassir. 69.

[49] Zoega bassir. 70 [Millin gal. myth. 124, 464]; 72.

ten Erstaunen über seine mächtigen Waden; gegen das Haupt zieht eine andere Schaar unter Anführung ihres Königs mit mancherlei Geschütz und Belagerungsgeräth herbei.

Bis hieher ist Alles klar. Wenn aber Philostratos nun noch hinzusetzt: *„Sieh, wie er sich aufrichtet und über die Gefahr lacht; die Feinde steckt er sämmtlich in die Löwenhaut und bringt sie, denke ich, dem Eurystheus"*, so ist es allerdings fraglich, wie man sich dies vorstellen solle [50]. Welcker ist der Ansicht, daſs diese Worte den eigentlichen Moment der dargestellten Handlung bezeichnen. Allein wenn dies richtig wäre, so begreife ich nicht, wie Philostratos vorher, wo er doch gewiſs das Bild beschreibt, sagen könne, man sehe die tiefen Athemzüge des in festem Schlafe befangenen Herakles und der Schlafgott stehe, seines Sieges über den Helden froh, neben ihm. Der schlafende Herakles war also sicher auf dem Gemälde sichtbar, wenn ebenfalls der erwachende, so scheint mir die Annahme von zwei Scenen unerläſslich. Aber wahrscheinlicher ist mir Heynes Meinung (opp. V p. 133), daſs die letzten Worte nur auf eine lebhafte, eindringliche Weise die Wirkung schildern sollen, welche der Anblick des von den Zwergen belagerten Heros macht; man sieht es kommen, wie er lachend die ganze Sippschaft mit sich forttragen wird [51].

---

[50]) Vgl. Passow verm. Schr. p. 232.

[51]) Dies possenhafte Nachspiel zu dem Antaioskampfe erinnert daran, daſs dieser Gegenstand wahrscheinlich in einem Satyrdrama des Aristias behandelt war (Herodian. μον. λεξ. p. 10, 16), denn daſs Phrynichos Antaios ein Satyrdrama war, möchte ich nicht mit Meineke (hist. cr. p. 312) annehmen, wegen des zweiten Titels *Λίβυες*. Der Stoff eignet sich vortrefflich zum Satyrdrama; man kann sich die Satyre denken, wie sie unter dem Druck des Antaios zaghaft und feige sind, nachher nachdem Herakles gesiegt hat, mit ihm jubeln und zechen, und am Ende den von Anstrengung und Wein ermüdeten Heros übermüthig necken und gar bestehlen. Dahin möchte man Vasenbilder rechnen, wo Herakles auf einem Lager durch das Geräusch von vier Satyrn geweckt wird, die mit seinen Waffen davon laufen (Millingen vas. 35. mus. Greg. II, 13, 1), oder einen Satyr verfolgt, der ihm seinen Köcher (Tischbein III, 37 [I, 53]. Millin gal. myth. 120, 471), oder das Rhyton (Braun Tages Taf. 4) geraubt hat, oder sonst wie geneckt (Bull. 1816 p. 113), vgl. Welcker Nachtr. p. 320. Aber dieses Volk findet sich freilich bei jeder Gelegenheit zum Herakles.

Diese Pygmaienfiguren wurden aber in späterer Zeit auch aufser allem Zusammenhang mit mythischen Begebenheiten in den mannigfachsten Beschäftigungen und Verhältnissen des täglichen Lebens vorgestellt. Ziemlich nahe den gewöhnlichen Vorstellungen derselben steht ein in Rom beim Pallast Rospigliosi ausgegrabenes Wandgemälde, wo sie beschäftigt sind einen wilden Ochsen zu jagen, dabei aber ihre Furcht in komischer Weise an den Tag legen [52]. Dann sieht man sie, besonders auf Lampen, als Handwerker z. B. als Erzgiefser [53], oder Musiker, die Leier spielend [54] oder auch die Flöte blasend [55]. Vornämlich aber sind es die Herculanischen und Pompejanischen Wandmalereien, welche sie in den verschiedensten Situationen zeigen [56]. Eins derselben stellt ein Atelier vor, in welchem ein Pygmaie an der Staffelei sitzt und einen andern, der ihm als Modell sitzt, portraitirt, ein Farbenkasten und ein Topf stehen neben ihm auf der Erde. Weiterhin sitzt ein Schüler und zeichnet, zwei Gehülfen sind um einen Kessel beschäftigt; auf der anderen Seite stehen zwei Pygmaien, die auf den Maler hinweisen, wie es scheint Liebhaber, die seine Werkstatt besuchen; neben ihnen steht ein Kranichähnlicher Vogel, der auch hier ihre Ruhe zu bedrohen scheint [57]. Ein anderes Mal sehen wir sie als Faustkämpfer, von denen einer den andern zu Boden gestreckt hat [58]. Sehr oft aber dienen sie nur zur Staffage in einer Landschaft, wo sie bald spatzieren gehen [59], bald auf Kähnen fahren [60], bald unter einem Zeltdach opfern, schmausen,

---

52) Winckelmann Werke V p. 470, 707.

53) de Witte cat. Durand 1777. Lenormant, Cur Plato Aristophanem in convivium induxerit p. 1 Vign. vgl. p. 39 f.

54) Ficoroni de larvis scen. 79.

55) Licetus de luc. antt. p. 1026; Passeri luc. III, 21; rev. arch. II p. 478.

56) Schulz Ann. X p. 163.

57) Mazois ruines de Pomp. II p. 68. Revue arch. II p. 446.

58) Pitt. di Erc. II, 44 p. 247. In einer etwas verdächtigen Stellung, welche eher der erotischen Palästra angehört, sieht man zwei Pygmaien auf einer Lampe (antt. Musellianae 134).

59) Pitt. di Erc. III p. 295. 301. IV p. 185.

60) Pitt. di Erc. V, 67.

während andere Lebensmittel herbeitragen [61]. Mitunter ist die Landschaft und Scenerie Aegyptisch [62], wie wenn auf einem Gemälde aus den Thermen des Constantinus, im Pallast Rospigliosi, ein Pygmaie den gröfsten Schreck beim Anblick eines Hippopotamos äufsert [63], oder gar auf einem Krokodil reitend mit höchst ängstlichem und weinerlichem Gesicht vorgestellt ist [64]. Auf Terracottareliefs sieht man zwei Pygmaien auf einem Kahn fahren, wo ein im Wasser sichtbares Krokodil und am Ufer zwei Ibis auf einem Hause das Local als Aegyptisches charakterisiren [65]. Dies kann man daher erklären, dafs man die Pygmaien nach Aegypten versetzte, allein von gröfserem Einflufs scheint das in späteren Zeiten immer wachsende Ansehen des Aegyptischen Cultus und der dadurch unter den Römern verbreitete Geschmack für das Aegyptische gewesen zu sein [66]. Und da pafsten denn die Pygmaien allerdings gut zu dem Bizarren und Fremdartigen, das einen Hauptreiz desselben bildete.

Es läfst sich wohl kaum bezweifeln, dafs auch die in Zeiten eines raffinirten Luxus herrschende Vorliebe für mifsgestaltete Zwerge, deren man sich als Diener und Possenreifser bediente [67], dazu beigetragen hat, solche Darstellungen beliebt zu machen. Schon von den Sybariten wird erzählt, dafs sie sich Zwerge zur Belustigung hielten [68], besonders aber waren bei

---

61) Pitt. di Erc. III p. 141. 305. V, 68. Schulz Ann. X p. 163.

62) Pitt. di Erc. V p. 165.

63) d'Agincourt Denkm. d. Maler. 4, 2. Schulz Bull. 1841 p. 101, welcher ein ähnliches in Pompeji erwähnt.

64) Pitt. di Erc. V, 66.

65) Mus. Capit. III, 90; d'Agincourt frgms. de sc. 9, 2.

66) Er zeigt sich namentlich auch in den Pompejanischen Wandgemälden (Pitt. di Erc. I, 48; 49; 50); neulich sind wieder zwei Nilansichten mit obscönen Figuren (Pygmaien?) gefunden worden (Bull. Nap. III p. 82).

67) Böttiger Sabina II p. 42 ff.

68) Athen. XII p. 518 E: *ἐπιχωριάζειν δὲ παρ' αὐτοῖς διὰ τὴν τρυφὴν ἀνθρωπάρια μικρὰ καὶ τοὺς σκωπαίους, ὥς φησιν ὁ Τίμων, τοὺς καλουμένους παρά τισι στίλπωνας, καὶ κυνάρια Μελιταῖα.* Dafs *σκωπαῖοι* und *στίλπωνες* Bezeichnungen dieser Zwerge sind wie gewöhnlich angenommen wird, scheint mir nicht ganz sicher, vgl. jedoch gloss. *νᾶνοι, stilpones*; da gleich die Malteserhündchen

den Römern der Kaiserzeit und vornämlich den Damen diese unglücklichen Wesen sehr beliebt [69]), so dafs man sogar künstliche Mittel erfand, um gesunde Kinder zu so misgestalteten Zwergen zu erziehen [70]). Man richtete dieselben zu mancherlei Kunststücken ab, sie mufsten tanzen, wie Propertius (IV, 8, 41 f.) einen solchen beschreibt:

Nanus et ipse suos breviter concretus in artus
iactabat truncas ad cava buxa manus

und wir in Bronzefiguren noch vor uns sehen [71]). Auch liefs

---

und nachher Affen genannt werden, können auch gewisse Thiere damit bezeichnet sein. *Σκωπαῖος* kommt von *σκώψ*, einem Vogel, der auf possirliche Weise Alles nachahmte, weshalb auch ein Tanz so hiefs, s. Böttiger kl. Schrr. III p. 179 ff. O. Jahn Vasenb. p. 24, 69.

69) Plin. VII, 8, 6. Suet. Tib. 61. Quint. J. O. II, 5, 11. decl. 298 p. 575. Plut. de curios. 10 p. 520 C. Clem. Alex. paed. III, 4 p. 99: *αἵγε ἀστειότεραι τούτων — συνανακλίνονται τοῖς φοξοῖς παίζουσαι, σικίννοις τέρασι γανύμεναι· καὶ τὸν μὲν Θερσίτην ἀκούουσαι γελῶσιν, αὗται δὲ πολυτιμήτους ὠνούμεναι Θερσίτας οὐκ ἐπ' ἀνδράσιν ὁμοζύγοις, ἀλλ' ἐπ' ἐκείνοις αὐχοῦσιν, ἃ δὴ ἄχθος ἐστὶ γῆς.* Von diesen Misgestalten sind die kleinen Knaben zu unterscheiden, welche häufig *deliciae* heifsen (O. Jahn spec. epigr. p. 100), und vorzugsweise aus Alexandreia kamen, weil sich diese durch Witz auszeichneten, s. Casaub. z. Suet. Aug. 83.

70) Longin. π. ὕψ. 44, 5: *ὥσπερ οὖν, εἴ γε, φησὶ, τοῦτο πιστὸν ἀκούω, τὰ γλωττόκομα, ἐν οἷς οἱ πυγμαῖοι καλούμενοι τρέφονται, οὐ μόνον κωλύει τῶν ἐγκεκλεισμένων τὰς αὐξήσεις, ἀλλὰ καὶ συναιρεῖ διὰ τὸν περικείμενον τοῖς σώμασι δεσμόν, οὕτως* u. s. w. Die Stelle bei Plinius (VII, 16): ***Manium Maximum et M. Tullium equites Romanos binum cubitorum fuisse, auctor est M. Varro et ipsi vidimus in loculis asservatos*** gehört aber nicht dahin, denn diese Zwerge waren offenbar nicht ***in loculis*** aufgezogen, sondern später als Merkwürdigkeit darin aufbewahrt. Uebrigens wird mir von Kundigen versichert, dafs die Sache keineswegs unmöglich sei, wenn gleich nur wenige Kinder das unmenschliche Verfahren überleben können.

71) Beger thes. Brandenb. III p. 264; Causseus mus. Rom. VII, 5; Bronzi di Erc. II, 91. cab. secr. 14. Böttiger Sabina Taf. 9; Dubois cat. Pourtalès 646. Auch die auf Lampen (S. Bartoli luc. II, 34; antt. Musellianae 117; Bronzi di Erc. III, 8; Ficoroni larv. scen. 9) und Gemmen (Ficoroni larv. scen. 8. gemm. litt. 3; mus. Corton. 60) oft vorkommenden grottesken Tänzer mit spitzer Mütze sind in ähnlicher pygmaienhafter Weise vorgestellt. Auf einem oft abgebildeten Grabdenkmal zu Florenz (gall. di Fir. IV, 78) ist ein bärtiger Zwerg mit langem Gewande, zwei Flöten in den Händen, dargestellt und darunter die Inschrift:

man sie miteinander kämpfen und Domitianus gab bei einem öffentlichen Spiel das lächerliche Schauspiel kämpfender Zwerge, das Statius beschrieben hat [72]). Die Gestalt solcher Zwerge gleicht in allen wesentlichen Zügen der der Pygmaien [73]), wie man sie ja auch *πυγμαῖοι* nannte, und Statius bei jenem Kampfspiel sofort an den Kampf mit den Kranichen denkt. Es war auch nicht anders möglich, als daſs der häufige Anblick solcher Zwerge auf die Vorstellung von der fabelhaften Zwergnation und ihre Darstellung durch die Kunst einwirkte, und mitunter ist es kaum zu unterscheiden, welche von beiden man im Sinne hatte.

Es wäre zu verwundern, wenn man sich dieser Pygmaienfiguren nicht auch zur Carricatur bedient hätte, obgleich dieses von Schulz bezweifelt worden ist, welcher behauptet (Ann. X p. 165 f.), die Alten hätten überhaupt die Carricatur wenig ausgebildet, und dann sich meistens der Thierformen, hauptsächlich

---

.Θ K
ϽΚΥΡΟΠΝΟΥΙ ΝΑΝΩ
ΧΟΡΑΥΛΗ

wo man vielfach ΝΑΝΩ für einen Namen gehalten hat; Gutberleth (opp. p. 168 f.) meinte sogar, es sei derselbe Nanus, welchen Propertius erwähne.

72) Stat. silv. I, 6, 57 ff. (vgl. Mart. I, 43, 9 f.). Dio C. LXVII, 8: *ἔστιν ὅτε νάννους καὶ γυναῖκας συνέβαλλεν*, wie statt *νόννας* richtig von Lipsius (sat. II, 4) und Marcilius (z. Mart. spect. 6) verbessert ist. Uebrigens folgert Böttiger mit Unrecht aus dieser Stelle, daſs Zwerge mit Weibern gekämpft haben. Pygmaiengestalten als Faustkämpfer sehen wir in Bronzefiguren (Caylus rec. VII, 32; Dubois cat. Pourtalès 645), auch die gerüsteten Pygmaienfiguren könnten hieher gehören.

73) Einzelne Figuren in Bronze (Ficoroni larv. scen. 9), Terracotta, welche als Basis eines Gefäſses angebracht sind (Bronzi di Erc. II, 92. Böttiger Sabina Taf. 9. cab. secr. 11. 12. 13). Allen diesen fehlt auch der enorme Phallus nicht, wie denn in der That bei solchen Verkrüppelten, namentlich bei Cretins, die Geschlechtstheile ungebührlich ausgebildet zu sein pflegen. Daſs ihnen grade dieses mitunter zur Empfehlung diente, beweist die Geschichte bei Plinius (XXXIV, 6, 12) vgl. Phot. Suid. Hesych. s. v. *νανός — καὶ ὁ Θεόφραστος· ὡς νάννον καὶ αἰδοῖον ἔχοντα μέγα· οἱ γοῦν νάννοι μέγα αἰδοῖον ἔχουσιν.* vgl. Urlichs N. Rh. Mus. V p. 155). Auch sind sie meistens kahlköpfig gebildet, wie dies Sitte der *γελωτοποιοί* war (O. Jahn z. Pers. p. LXXXVI).

der Affen [74]) bedient. Beides ist wahr, das Letztere aber gilt keineswegs ausschliefslich [75]). Es versteht sich, dafs hier von der eigentlich historischen oder individuellen Carricatur die Rede ist, denn an sich sind ja die Pygmaienfiguren vollständige Carricaturen und der Kampf mit den Kranichen ist in seinen einzelnen Motiven Parodie des Epos und der aus demselben hervorgegangenen Vorstellungen [76]). Eben deshalb wäre es auffallend, wenn man diese Figuren, denen nichts fehlt, was nach den Begriffen der Alten zu einer lächerlichen Carricatur gehört [77]), nicht weiter als solche benutzt hätte. Auch läfst sich Einiges dafür anführen, dafs es wirklich geschehen sei. Zu geschweigen, dafs Thersites bei Homeros eine ganz ähnliche Erscheinung ist, wie ja auch Clemens die Zwerge mit diesem Namen bezeichnet, so haben wir uns das berufene Spottbild des Hipponax [78]) kaum anders zu denken, und einen klaren Beweis geben die noch vorhandenen Bilder des Aisopos [79]), welcher auch sonst den Pygmaien verglichen wird; in allen diesen ist der Begriff des *γελοῖος* verkörpert. Ich lasse es dahin gestellt sein, ob man mit Recht in zwei Pygmaienfiguren von Bronze,

---

74) S. Excurs VI.

75) Ein Vasenbild bei Tischbein (III, 17) zeigt die Carricatur eines gerüsteten Kriegers, welche weder Pygmaienhaft noch affenartig ist, sondern eine willkührliche Verzierung der einzelnen Glieder.

76) Vielleicht ist auf einem Wandgemälde (pitt. di Erc. V, 68. d'Agincourt Denkm. d. Mal. 2, 4) eine parodische Darstellung durch Pygmaien zu erkennen. Man sieht dort zwei Pygmaien, welche sich um einen Napf streiten, den sie beide festhalten, während ein dritter auf zwei andere hinweist, von denen der eine in der Rechten einen Stecken, in der Linken einen Gegenstand hält, welcher einem Götterbilde sehr ähnlich ist, der andere geht mit einer Ruthe versehen ab, indem er sich umsieht; Alle sind bekränzt. Die letzte Gruppe erinnert an Diomedes und Odysseus mit dem Palladion, allein die Bedeutung des Ganzen ist mir keineswegs klar.

77) Dahin gehört namentlich der Phallos, der auch in der Komödie (Leutsch Metrik § 423), wie im Mimos (Heinrich z. Iuven. VIII, 210 z. schol. VI, 66) eine grofse Rolle spielt, und auf den dahin gehörigen Vasenbildern nicht fehlt; da das Obscöne den Alten einen Hauptheil des *γελοῖον, ridiculum,* ausmachte.

78) Welcker z. Hippon. p. 12 f.

79) M. J. d. J. III, 14. Braun Ann. XI p. 94 ff. Welcker kl. Schrr. II p. 250 ff.

deren eine geharnischt ist, die andere einen Pastetenverkäufer vorstellt, Carricaturen auf Caracalla erkannt hat[80]), jedenfalls tritt in ihnen, namentlich der zweiten, der individuelle Charakter aufserordentlich stark hervor. Ich erwähne hier nur noch ein merkwürdiges Vasenbild[81]). Auf einem Steine sitzt ein Mann ganz in seinen Mantel gehüllt, aus dem ein Krückstock hervorragt; er trägt auf einem kleinen Körper einen ungeheuren Kopf mit krummer Nase, spitzem Zwickelbart. Aufmerksam und, wie es scheint, lächelnd hört er einem Fuchs zu, der ihm gegenüber mit untergeschlagenem Schwanz auf einem Stein sitzt und im Gespräch die Pfote aufhebt. Offenbar führt uns diese scherzhafte Carricatur in das Gebiet der Thierfabel, und vielleicht ist es Aisopos selbst, der sich hier vom Fuchs erzählen läfst; unter dem Chor von Thieren, welche ihn auf dem Gemälde bei Philostratos (I, 3) umgeben, ist der Fuchs der Koryphaios.

Excurs VI.

Affen.

Der Affe galt den Alten als das Bild der Häfslichkeit[1]), so dafs man den Affen spottweise *Καλλίας* nannte[2]), und umgekehrt einen häfslichen Menschen *Πίθων*[3]). Dazu kommt ihr

---

80) Lenormant nouv. Ann. II p. 464 ff. Taf. 25.

81) Mus. Greg. II, 80, 2 a, danach Taf. 12, 2.

1) Schäfer z. Long. p. 385. Heindorf z. Hor. sat. I, 10, 18. Weichert poett. Latt. rell. p. 289. Plut. de aud. poet. 3 p. 18 A: *γεγραμμένην σαύραν ἢ πίθηκον ἢ Θερσίτου πρόσωπον ἰδόντες ἡδόμεθα καὶ θαυμάζομεν, οὐχ ὡς καλὸν ἀλλ' ὡς ὅμοιον.*

2) Phot. bibl. CCLXXIX p. 535 Bk. Galen in Hippocr. progn. III, 2 t. XVIII, 2 p. 236 K. in Hipp. de fractt. III, 51 t. XVIII, 2 p. 611. Bekker anecd. p. 190, 20. 275, 6. Suid. s. v. *Καλλίας*. Hesych s. v. *Καλλίας*.

3) Bekker anecd. p. 59, 13: *πίθων, ὁ πίθηκος ὑποκοριστικῶς*. Arcad. de acc. p. 11, 24. Pind. Pyth. II, 72. Babr. 56, 4. Eustath. z. Hom. Od. p. 1665, 53 von Teiresias: *εἰς ἄνδρα μεταβληθῆναι ἀειδῆ, ὡς καὶ πίθωνα λέγεσθαι;* vgl. Welcker kl. Schrr. I p. 306.

Trieb, Alles fratzenmäfsig und possenhaft nachzuahmen, dem sie den Namen μιμώ verdankten [4]), so dafs man übertreibende Schauspieler Affen nannte [5]). Man ergötzte sich daher an ihnen [6]), wie an Possenreifsern, besonders Kinder [7]), und lehrte sie mancherlei Künste. Ein solcher Affenabrichter ist auf einer Lampe [8]) vorgestellt, und auf einem Pompejanischen Wandgemälde [9]) sieht man einen Knaben mit der Peitsche, welcher einen bekleideten Affen [10]) tanzen läfst. Auf einer Lampe [11]) ist ein Affe mit einem Kopfputz und Stäbchen in den Händen, wie sie die Tänzer haben [12]), in einem Kahn vorgestellt. Auch musikalische Instrumente mufsten sie spielen lernen [13]), und die Terracottafigur eines Affen ist uns erhalten, welcher im langen Kitharodengewande mit der ergötzlichsten Ernsthaftigkeit die Leier spielt, ein trefflicher Musaget [14]); während auf einer merkwürdigen in der Krim

---

4) Suid. s. v. πίθηκος ἡ μιμώ. Eust. Ismen. IX p. 322: καλὴ μὲν κατὰ παρθένον ἁπλῶς, πρὸς δέ γε τὴν ἐμὴν ἐκείνην Ὑσμίνην, ὡς πρὸς Ἀφροδίτην μιμώ.

5) Arist. poet. 26, 2. Demosth. cor. p. 307, 242. Harpocr. s. v. τραγικὸς πίθηκος. Gregor. Cypr. prov. III, 85.

6) Mart. VII, 87, 4: *Si Cronius similem cercopithecum amat.* Auf einer Lampe kettet eine Frau einen Affen an (Bull. Nap. II p. 138, 12).

7) Galen. de usu partt. I, 22 t. III p. 80 ed. Kühn. ὡς ἔστιν ἄθυρμα γελοῖον παιζόντων παίδων τοῦτο τὸ ζῶον, vgl. Pindar. Pyth. II, 72. In einem Kindergrabe fand man einen Affen aus Terracotta (Bull. 1839 p. 20), auch Gefäfse in Form eines Affen finden sich (Micali storia 101, 2; 3; Lewezow Verz. d. Berl. Vasen n. 574; 575).

8) S. Bartoli luc. III, 17.

9) Mus. Borb. I, 21. Zahn II, 50. Gell Pompei. II, 55. Panofka Bilder ant. Leb. 1, 6.

10) Martial. XIV, 128:

Gallia Santonico vestit te bardocucullo,
cercopithecorum paenula nuper erat.

Schol. Iuven. V, 143: *Armilansiam prasinam, ut simiae.*

11) Passeri luc. III, 20.

12) S. Bartoli luc. I, 35; 36 vgl. XVII n. 68.

13) Ael. h. an. V, 26: Καὶ ὀρχεῖται γοῦν (ὁ πίθηκος) ἐὰν μαθῇ, καὶ αὐλεῖ ἐὰν ἐκδιδάξῃς· ἐγὼ δὲ καὶ ἡνίας κατέχοντα εἶδον καὶ ἐπιβάλλοντα τὴν μάστιγα καὶ ἐλαύνοντα.

14) Stackelberg Gräb. d. Hell. 70, 5.

gefundenen Silberschale [15]) zwei Affen vorgestellt sind, von denen der eine die Queerflöte bläst [16]), der andere ein unbekanntes Instrument hält. Ja sogar zu Kriegsübungen wurden sie abgerichtet und als Soldaten öffentlich gezeigt [17]). So zeigen sie sich in Allem jenen Pygmaien und Zwergen gleich und dienten auch zu carricaturartigen Vorstellungen [18]). So sind auf einem bekannten Herculanischen Gemälde [19]) Aineas, der den Anchises fortträgt, mit Askanios als Affen vorgestellt, und es hat wohl einen ähnlichen Sinn, wenn in einer Silberstatue Perseus statt des Gorgonenhauptes einen Affenkopf trägt [20]). Auf einem Vasenbild [21]) ist Herakles vorgestellt, der mit grofsen Schritten auf einen vor ihm sitzenden Herrscher zueilt, beide sind mit Masken und in dem bekannten komischen Kostüm vorgestellt; auf der Schulter trägt er an einer Stange zwei Körbe, in deren jedem ein Affe sitzt. Hier hat Müller [22]) gewifs mit Recht eine

---

15) Arch. Ztg. Taf. 10. Hier mögen indessen die Affen zur Bezeichnung des fremden Locals dienen, wie in diesem Sinne auch auf der Vase des Arkesilas einer angebracht ist (M. J. d. J. I, 47. Micali storia 97. Inghirami vasi fitt. 250. Panofka Bild. ant. Lebens 16, 3).

16) Ueber die Queerflöte s. p. 191 n. 278. Noch andere Beispiele führt Welcker an (Zeitschr. p. 451 f.), das merkwürdigste bietet ein kürzlich entdecktes Wandgemälde dar, auf welchem in Gegenwart des Narkissos Echo mit einer Queerflöte erscheint (Bull. Nap. III p. 33).

17) Mart. XIV, 202:

Callidus emissas eludere simius hastas,
si mihi cauda foret, cercopithecus eram.

Iuven. V, 152 ff.:

Tu scabie frueris mali, quod in aggere rodit
qui tegitur parma et galea, metuensque flagelli
discit ab hirsuta iaculum torquere capella.

Denn ich glaube, dafs in dieser vielbesprochnen Stelle ein Affe zu verstehen sei.

18) Galenos (de usu partt. I, 22 t. III p. 80 f. K. führt es weiter aus, wie der Affe die Carricatur des Menschen sei.

19) Pitt. di Erc. IV p. 312. 368. Millin gal. myth. 173, 607.

20) Gerhard arch. Ztg. IV p. 311, wo auch ein Wandgemälde aus Chiusi erwähnt ist, auf dem ein Affe vorgestellt ist.

21) d'Hancarville III, 88 [64]. Serradifalco ant. d. Sicil. II p. 1 Vign.

22) Müller Dor. I p. 460. R. Rochette M. J. p. 85. Welcker ep. Cycl. p. 410. Gerhard auserl. Vasenb. II p. 89. Ich glaube nicht, dafs Lobeck (Aglaoph. p. 1300) sie mit Recht für Pygmaien hält.

Parodie des Abentheuers mit den Kerkopen erkannt, die um so leichter als Affen dargestellt werden konnten, da sie mit demselben Namen bezeichnet werden und auch sonst in die Sage hineinspielen [23]).

XVIII. Hahnenkämpfe.

Die leidenschaftliche Neigung, welche die Alten für Hahnenkämpfe hegten, ist vielfach bezeugt und auch von neueren Gelehrten oft behandelt worden [1]). Knaben wie Erwachsene zogen Streithähne auf, welche für einen kostbaren Besitz galten, und liefsen dieselben mit einander kämpfen. Wetten steigerten das Interesse an diesen Gefechten, welche nicht nur von Privatleuten, sondern auch von Staatswegen als öffentliche Belustigung veranstaltet wurden [2]), worauf man gewifs mit Recht den Hahn auf Münzen verschiedener Städte bezogen hat [3]). Bei dieser Vorliebe ist es nicht zu verwundern, dafs auch auf Kunstwerken Vorstellungen, welche sich auf Hahnenkämpfe beziehen, nicht selten sind.

Unter den Sarcophagreliefs ist besonders ein im Collegio Romano befindliches, von Zoega (bassir. II p. 194 f.) beschrie-

23) Sch. Lucian. Alex. 4. Harpocr. s. v. *Κέρκωπες*.

1) Vgl. d. Ausll. z. Pind. Ol. XII, 14. Plat. Lys. p. 211 E. Lucian. t. VI p. 567 Bip. Petron. 86. Winckelmann z. Plut. erot. p. 200. Nieberding z. Ion Ch. p. 59 ff. Krause Theagenes I p. 25. Gymn. u. Agon. p. 18 f. 891 f. Becker Charikl. I p. 383 ff., besonders aber Beckmann Beitr. z. Gesch. der Erfindgen V p. 446 ff. und Roulez mélanges III, 1, der, wie auch Köhler (l'alectryonophore, descript. d'une statue ant. Petersb. 1835 p. 15 ff.), auf die Kunstwerke umfassendere Rücksicht genommen hat.

2) Müller Panathenaica p. 73.

3) Münzen von Dardanos (Poll. IX, 84. Mionnet descr. II p. 654. cab. Allier 13, 4; 5), Ophrynion (Mionnet descr. suppl. V p. 578), vgl. Eckhel nummi vett. p. 161.

benes merkwürdig. Zu beiden Seiten eines Knabenportraits ist eine Scene des Gefechts dargestellt. Auf der einen Seite stehen die beiden Hähne kampffertig einander gegenüber, hinter jedem steht ein Knabe, der eine mit einem Kranze, der andere mit einer Art von Wedel [4]); auf der anderen Seite ist der Kampf entschieden, der besiegte Hahn steht mit geducktem Kopf, auch sein Herr bezeugt seine Betrübnifs, die siegreiche Gegenparthei steht stolz aufgerichtet da. Beidemal steht ein runder Tisch daneben, auf welchem eine Börse, ein Wedel, Kranz und Palme liegen [5]). Hier, wie in den meisten Darstellungen, ist die Siegesfreude, die sich in stolzem Flügelschlag und Krähen [6]), wie die knechtische Demüthigung und Beschämung des besiegten Hahns [7]), welche von den Alten so oft erwähnt wird, sehr deutlich ausgedrückt. Auf einem anderen Sarcophag [8]) stehen zwei

4) Man sieht ihn besonders häufig in der Hand des Seilenos, als Aufsehers beim Kampfe des Pan und Eros, Welcker Zeitschr. p. 480.

5) In Olympia diente dazu früher ein Dreifufs (Paus. V, 12, 3), später ein prachtvoller Tisch (Paus. V, 20, 1); Beides findet sich häufig auf Münzen z. B. Vaillant num. de Camps p. 77; 109 vgl. Buonarruoti medagl. p. 181 f.

6) Plin. X, 21, 24: *Quod si palma contingit, statim in victoria canunt seque ipsi principes testantur; victus occultatur silens aegreque servitium patitur.* Lucil. satt. frr. VIII, 1:

gallinaceu' cum victor se gallus oneste
sustulit in digitos primoresque erigit ungues.

Demosth. adv. Con. p. 1259, 9: ᾖδε γὰρ τοὺς ἀλεκτρυόνας μιμούμενος τοὺς νενικηκότας, οἱ δὲ κροτεῖν τοῖς ἀγκῶσιν αὐτὸν ἠξίουν ἀντὶ πτερύγων τὰς πλευράς. Daher nannte man auch einen Kampfhahn γενναῖος (Meineke frr. com. gr. III p. 566), εὐγενής (schol. Arist. avv. 704).

7) Arist. avv. 70 f.:

Θ. ὄρνις ἔγωγε δοῦλος. Εὐ. ἡττήθης τινὸς
ἀλεκτρυόνος;

Plut. Alcib. 4. erot. 18. p. 762 F:

ἔπτηξ' ἀλέκτωρ δοῦλον ὡς κλίνας πτερόν.

Babr. 5, 3 ff.:

τούτων ὁ λειφθεὶς (τραυμάτων γὰρ ἦν πλήρης)
ἔκυπτ' ἐς οἴκου γωνίην ὑπ' αἰσχύνης·
ὁ δ' ἄλλος εὐθὺς εἰς τὰ δῶμα πηδήσας
ἐπικροτῶν τε τοῖς πτεροῖς ἐκεκράγει.

Theocr. XXII, 71 f.

8) Clarac mus. de sc. 191, 392. 200.

Knaben einander gegenüber, von denen jeder einen Hahn hält, den er zum Kampfe anreizt [9]). An die Stelle der Knaben treten aber auch, wie sonst so häufig, Eroten. So sieht man auf einem Cippus [10]) zwei Eroten, von denen einer betrübt seinen Hahn fortträgt, der andere den seinigen zu einem Tische bringt, auf dem zwei Siegeskränze und eine bärtige Herme befindlich sind; eine Palme liegt daneben und einen dritten Kranz hält der Hahn im Schnabel, wie einer auf einer Lampe [11]) mit der Siegespalme vorgestellt ist. Auch auf einem in den Catacomben gefundenen Sarcophag [12]) sieht man zwei Eroten, deren einer neben seinem siegreichen Hahn steht, welcher stolz seinen Fuſs auf den Kopf des besiegten setzt, der von einem sitzenden Eros gehalten wird. Ein anderes Monument christlicher Kunst, ein bemalter Boden eines Glasgefäſses [13]) zeigt ebenfalls zwei Eroten, einen mit einer Palme, neben zwei Hähnen, welche wie es scheint den Kampf beginnen wollen.

Den Werken der Sculptur, zu welchen noch die Marmorstatue eines Knaben mit einem Hahn zu rechnen ist [14]), stehen am nächsten die Gemmen, welche zahlreiche Vorstellungen darbieten, die sich auf die Hahnengefechte beziehen, bei denen Knaben, häufiger noch Eroten gegenwärtig sind.

Mitunter stehen zwei Hähne kampffertig einander gegenüber [15]), mitunter ist der Sieg schon entschieden, der Sieger kräht mit stolzem Flügelschlag, während sein Gegner beschämt den Kopf senkt [16]), wobei auch wohl eine Herme angebracht ist, um

9) Ein Cippus eines Lucius Plotius ist ebenfalls mit der Vorstellung kämpfender Hähne verziert, Gerhard Beschrbg. Roms II, 2 p. 73, 543. Panofka üb. e. Anzahl Weihgeschenke p. 15.

10) Gerhard Hyperb. Röm. Stud. p. 144.

11) Ant. di Erc. VIII, 10.

12) Aringhi Roma subterr. III p. 73. 329. Bottari pitt. e scultt. III, 137. Die von Münter (Sinnb. u. Kunstvorst. d. alten Christen I p. 55) vorgeschlagene symbolische Deutung scheint mir nicht annehmbar.

13) Boldetti osserv. sopra i cimit. p. 216, 2.

14) Visconti mon. Gabini 11, 25. Clarac mus. de sc. 349, 2225 A. Vgl. oben p. 27 f.

15) Mus. Flor. II, 92, 2; Panofka Bilder ant. Leb. 10, 5; Tölken Beschrbg. p. 418, 234. Winckelmann pierr. gr. p. 558, 193.

16) Tölken Beschrbg. p. 418, 235; 236.

den Kampfplatz zu bezeichnen [17]); ja Nike selbst verschmäht es nicht, den siegreichen Hahn zu bekränzen [18]). Auch läſst ein Knabe zwei Hähne mit einander kämpfen, indem er über dem gröſseren einen Palmzweig hält [19]), oder tritt mit seinem Hahn und den Attributen des Sieges vor eine Herme hin [20]). Häufiger aber sind Eroten thätig. Bald läſst Eros mit einem Stabe vor einer Herme, an der ein Palmzweig befestigt ist, die Hähne mit einander kämpfen [21]), oder eilt mit einer Palme herbei, um den Sieger zu bekränzen [22]); bald sind es zwei Eroten, die mit ermunternden Geberden hinter ihren vor einem Dreifuſs kämpfenden Hähnen stehen [23]). Oder auch der Kampf ist entschieden, neben dem hochaufgerichteten Sieger steht Eros mit der Palme, neben dem gebückten besiegten ein zweiter Eros in betrübter Stellung [24]); ja es ist einer der Hähne getödtet, worüber Eros hinter einer Herme den tiefsten Schmerz ausdrückt, während zwei andere Eroten ihre Freude bezeugen [25]).

Auf Vasenbildern, welche ebenfalls Hahnenkämpfe vorstellen [26]), erscheinen nie Eroten dabei betheiligt. Auf einem Vul-

---

17) Cab. d'Orléans I, 39. Hermen zur Bezeichnung des Kampfplatzes, s. auſser den hier angeführten Beispielen gall. Giust. II, 124; mus. Pio Cl. V, 11; 35; 36; 37; gall. di Fir. IV, 120; Gerhard ant. Bildw. 65; 89; 92; Clarac mus. de sc. 187, 455.

18) Causseus gemm. ant. 146. Tölken Beschrbg. p. 418, 237. Winckelmann pierr. gr. p. 558, 195.

19) Krause Gymn. u. Agon. XVIII e, x. Tölken Beschrbg. p. 352. 82; 83. Winckelmann pierr. gr. p. 558, 194.

20) Ann. XVI tav. B.

21) Taf. 3, 4. Tölken Beschrbg. p. 144, 490. Winckelmann pierr. gr. p. 134, 698; 699.

22) Mus. Flor. I, 76, 8; II, 92, 3.

23) Taf. 3, 5. Tölken Beschrbg. p. 144, 492. Winckelmann pierr. gr. p. 134, 700. Die Inschrift DAD geht wohl auf den Besitzer des Steins.

24) Taf. 3, 6. Tölken Beschrbg. p. 144, 493. Winckelmann pierr. gr. p. 134, 701; Neapels ant. Bildw. p. 408, 9; Bracci memor. tav. agg. X, 3; XI, 1 (wo ein dritter Eros mit einem Kranz auf den Sieger zuschwebt).

25) Köhler a. a. O. p. 18.

26) Nicht selten finden sich zwei Hähne als Nebenbild neben palaistrischen Uebungen oder Kämpfen angebracht, vgl. Gerhard Ann. III p. 158, 482. Prodrom. p. 138. Judica ant. di Acre 21; Campanari vasi Feoli p. 248, 156.

centischen Gefäfs [27]) sind zwei Epheben im Begriff den Kampf beginnen zu lassen, beide halten ihren Hahn noch in den Händen und einander entgegen, um sie zu reizen; der eine knieet, der andere steht gebückt, beide sehen mit gespannter Aufmerksamkeit dem Augenblick entgegen, wo die Hähne auf einander zuspringen werden [28]), ein dritter Jüngling steht in seinen Mantel gehüllt dabei und sieht neugierig zu. Auf einem anderen Vasenbilde [29]) knieen ein bärtiger Mann und ein Jüngling einander gegenüber, jeder hält ebenfalls seinen Hahn in den Händen, um ihn sofort auf den anderen loszulassen. Auf einem dritten [30]) stehen zwei bärtige Männer in ihre Mäntel gehüllt einander gegenüber; der eine hat seinen Hahn, der stolz aufgerichtet dasteht, niedergesetzt und schaut vorwärts gebeugt auf ihn hin, der andere auf einen Knotenstock gestützt trägt den seinigen unter der Achsel [31]); ein dritter Mann ist als Zuschauer gegenwärtig, über ihnen Badegeräth aufgehängt. Hier kann es zweifelhaft sein, ob der Kampf erst beginnen soll oder bereits geendigt ist, auf einem anderen [32]) ist der beginnende Kampf vorgestellt. Die beiden Hähne stehen einander gegenüber im Begriff auf einander loszufahren, hinter jedem befindet sich der Eigenthümer, niedergekauert und mit ausgestreckter Hand seinen Hahn aufmunternd; zu beiden Seiten stehen noch zwei in Mäntel gekleidete Zuschauer, welche durch Geberden ihre Theilnahme bezeugen.

---

27) Mus. Greg. II, 5, 1. Panofka Griechen 1, 17. Wenn dies Vasenbild das von Roulez (a. a. O. p. 10) angeführte ist, so hat er irrthümlich die Epheben für Mädchen gehalten; ich bin nicht sicher, ob nicht auch Campanari (vasi Feoli p. 229) dasselbe im Sinn hat.

28) Auf dem Halse eines Lekythos, das den Abschied des Amphiaraos (ΑΦΙΕΡΕΟΣ) von Eriphyle vorstellt, sieht man wie *„due giovani stanno per consegnare i galli alla rissa"* (Bull. 1844 p. 35).

29) Dubois cat. Canino 228. not. Canino 58.

30) Dubois Maisonneuve introd. 77, 8. Panofka Bilder ant. Leb. 10, 6.

31) Plat. legg. VII p. 789 C: *λαβόντες ὑπὸ μάλης ἕκαστος τοὺς μὲν ἐλάττονας εἰς τὰς χεῖρας μείζους δ' ὑπὸ τὴν ἀγκάλην ἐντὸς πορεύονται.* Suid. s. v. *Μέλητος.*

32) Roulez a. a. O. Müller (Arch. § 423, 3) führt noch eine Vase in Wien mit einem Hahnenkampfe an.

Die ausführlichste Darstellung eines Hahnenkampfes bietet ein Pompejanisches Mosaik dar [33]. Im Hintergrunde sieht man vor einer Halle, deren Pilaster und mit Bildwerk geschmückter Fries sichtbar sind, die Herme eines bärtigen in den Mantel gehüllten Mannes. Ganz vorn stehen die beiden Hähne einander gegenüber, der Sieger aufrecht, der besiegte, dessen Blut zur Erde tröpfelt, mit zerstörtem Gefieder, läfst den Kopf sinken. Neben ihm steht mit gekreuzten Beinen ein Jüngling, der betrübt den Kopf auf den linken Arm stützt; ein kleiner mit einer Tunica bekleideter Knabe, der mit dem Rücken gegen ihn gewandt ist, hält weinend beide Hände vors Gesicht. Ein anderer Knabe hat einen mächtigen Palmzweig mit beiden Händen ergriffen und trägt ihn jubelnd fort, während ein zweiter Jüngling mit einem Kranze in der ausgestreckten Hand rasch auf seinen besiegten Gegner zueilt. Fast scheint es, als wolle er, um ihn zu trösten, ihm denselben darreichen. Was er in der Linken hält, kann kaum ein Zipfel seines Gewandes sein, sondern eher scheint es ein Sack zu sein, in welchem er den Hahn trug, wie wir es bei der von Köhler bekannt gemachten Statue sehen.

---

33) Zahn II, 50.

Nachträge und Verbesserungen.

p. 2 n. 4 E. Vgl. Müller in Böttigers Amalthea III p. 244.

p. 3 Z. 3 v. u. l. *Θεστίου*. — Vgl. auch die von Valckenaer (diatrib. p. 64) verbesserte Stelle bei Clem. homil. VI, 23: *τὸν δὲ αὐτῶν ὄντα πατέρα θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων, ὃν οἱ πολλοὶ Δία λέγουσι, Λήδᾳ συνεσχηματισμένον χῆνα γράψαντες ἐν πίνακι δημοσίᾳ ἀνατιθέασιν*.

p. 5 Z. 5. Mit den besprochenen Statuen der Leda ist eine schöne Terracottafigur (8⅞ Zoll hoch) zu vergleichen, welche aus Athen stammt und kürzlich in das Museum zu Berlin übergegangen ist. Leda ist stehend vorgestellt, mit etwas eingebogenem rechten Knie, das Gewand hüllt die Beine bis zur Schaam ein, läſst aber den Oberleib nackt. Im linken Arm hält sie den nur klein gebildeten Schwan, welcher von dem über den Arm fallenden Gewande gröſsten Theils bedeckt ist, mit dem rechten erhobenen Arm breitet sie das bauschende Gewand aus, und wendet den Kopf rechtshin nach oben. Das Haar, das über der Stirn einen hohen Wulst bildet und in Locken auf die Schultern fällt, zeigt noch die rothe Farbe, übrigens ist allenthalb ein weiſser Ueberzug sichtbar, der als Grund der bunten Färbung diente.

p. 6 Z. 19. Mit dem Relief in London ist die Vorstellung einer Gemme ganz übereinstimmend (mus. Flor. I, 56, 8), wo der Schwan ebenfalls Leda in den Nacken beiſst.

p. 7 Z. 15. Zu vergleichen ist eine verstümmelte Statue in Mantua (mus. die Mant. I, 36). Leda, ganz nackt, lehnt sich mit dem rechten Schenkel an einen Baumstamm, auf welchem sie beinahe sitzt, und hält mit der Linken ein schmales Gewand vor die Schaam, das am linken Bein herabgeht, ohne Etwas zu verhüllen. An der rechten Hüfte ist noch die Klaue des Schwans sichtbar, von dem sonst Nichts erhalten ist. Der Kopf ist rechts gewandt und blickt

in die Höhe, auch der rechte Arm, welcher jetzt abgebrochen ist, war in die Höhe gerichtet, während der Leib vor dem Andrange des gewaltigen Vogels etwas nach der linken Seite hin eingebogen ist.

Auch ist noch die artige Vorstellung eines Cippus im Britischen Museum (marbl. of the Brit. mus. X, 54) zu erwähnen, welcher die Inschrift trägt:

M · COELIO
SVPERSTITI
FRATRI
OPTIMO
C · COELIVS
SECVNDVS · F

Eine ganz nackte weibliche Figur knieet niedergekauert, während Eros ihr Wasser über den Rücken giefst, vor ihr steht ein Schwan und biegt seinen Kopf, den sie mit der Rechten anfafst, zu ihr. Daneben steht ein zweiter Eros, der eine Muschel hält, bei einem Wasserbecken, in das aus einem Löwenkopf Wasser sprudelt. Dieselbe Figur ist mit geringen Modificationen oft in Statuen wiederholt (mus. Pio Cl. I, 10. mus. Nap. I, 58. Clarac mus. de sc. 629, 1414. Müller D. a. K. II, 26, 279; mus. Nap. I, 59. Clarac mus. de sc. 345, 681; 698; Maffei racc. 28. Clarac mus. de sc. 630, 1418; 606 A, 1410. Neap. ant. Bildw. p. 93, 307; Clarac mus. de sc. 627, 1413; 1413 A), mitunter mit einem Eros (Cavaceppi II, 60. Clarac mus. de sc. 627, 1411; Guattani M. J. 1788 p. 57. Clarac mus. de sc. 631, 1422; 1420; 1421. Neapels ant. Bildw. p. 90, 296). Neben einer Statue der Art (gall. Giust. I, 38. Clarac mus. de sc. 630, 1419) befindet sich ein Schwan, ob derselbe antik sei, weifs ich nicht. Auch findet sich diese Figur in Terracotten (d'Aginc. frgms. 13, 3), Gemmen (Panofka recherch. s. les noms des vas. 6, 90; Skiron 4, 9; Müller D. a. K. II, 26, 280; 281), Vasenbildern (Tischbein IV, 57 [50]. Panofka Bild. ant. Leb. 18, 10), wo eine Dienerin Wasser über den Rücken der Badenden giefst. Auf dem berühmten Aktaionssarcophag (mon. sc. Borgh. 26. Clarac mus. de sc. 114, 315. Millin gal. myth. 100, 405) ist die badende Artemis in derselben Stellung und ebenfalls mit einem Eros dargestellt. — Die Muschelform war beliebt für Wasserbecken verschiedenen Gebrauches (Claudian. epigr. V. Dosith. mag. p. 90. schol. Iuven. III, 277) und *conchae* werden unter dem Badegeräth genannt (Iuven. VI, 419. Böttiger Aldobr. Hochz. p. 53); daher

man sie so häufig in den Händen der Nymphen sieht (Taf. 4, 1; 3. Hesych. s. v. *κογχυλαγόνες· γυναῖκες, νύμφαι*). — Ein ähnliches Wasserbecken, in welches aus einem Löwenrachen Wasser fliefst, findet sich auch sonst (mus. Pio Cl. V, 33; Dubois Maisonneuve introd. 54, 1. Panofka Bild. ant. Leb. 18, 11).

p. 9 n. 28 Z. 9. Diese Gemme ist in Florenz und bereits abgebildet mus. Flor. I, 56, 4.

p. 11 Z. 2. Noch ein Pompejanisches Wandgemälde von feiner Ausführung stellt Leda vor „*accanto ad un labrum, alla quale cerca il cigno col becco di levare il manto*" (Schulz Ann. X p. 167).

p. 11 n. 33. S. Ann. XVII p. 362 ff.

p. 14 Z. 13. Hier war auch Nonnos zu erwähnen, welcher ausführlich einen Schild beschreibt, auf welchem der Raub des Ganymedes dargestellt war (XXV, 430 ff.).

p. 18 n. 15 l. vgl. n. XI.

p. 20 n. 19. Vgl. Nonn. X, 258. 311. XXV, 435.

p. 22 n. 24. Man könnte auch daran denken, dafs Ganymedes auch für den aquarius erklärt wurde (Eratosth. catast. 26. Hygin. poet. astr. II, 29. schol. German. 266).

p. 23 Z. 21 f. l. Beziehung.

p. 25 Z. 25. Eine im Jahre 1840 bei Tegea gefundene marmorne Statue von mittelmäfsiger Arbeit beschreibt Rofs (Reisen im Peloponn. I p. 73) folgendermafsen: „*Ganymedes, den Kopf links gewandt, steht aufrecht unter einem Baume; das rechte Bein von der Hüfte bis an die Knöchel fehlt. Er ist ganz nackt, nur über den Rücken wallt ein Mantel. Der Adler über ihm mit ausgebreiteten Flügeln, der von den überhängenden Zweigen des Baums gehalten wird, fafst ihn an der phrygischen Mütze, um ihn zu entführen.*"

p. 27 n. 43. Ganymedes mit dem Reifen ist mit Recht auch auf dem Vasenbild bei Gerhard (Apul. Vasenb. Taf. C) erkannt.

p. 27 n. 45 l. S. u. XVIII.

p. 28 n. 51. Vgl. Tzetz. antehom. 93 f.:

Δείδιε γὰρ ἀΐων Γανυμήδης οἷα πεπόνθει
Ταντάλου ὑπὸ ἄνακτος, ἐΰγενέος βασιλῆος.

p. 30 n. 54 statt Dirke l. Ismene.

p. 31 n. 59. Auf zwei Ruvesischen Vasen wird Oreithyia von Boreas entführt neben einem Altar, bei welchem ein Götterbild steht (Bull. 1842 p. 70).

p. 32 n. 68. Minervini (Bull. Nap. III p. 52) vertheidigt die Deutung auf Poseidon. Allein wenn es auch Beispiele giebt, wo Posei-

don ein Scepter statt des Dreizacks führt, so darf man doch diese nicht ohne Noth vermehren.

p. 32 n. 71. Zwei andere Vasenbilder, auf welchen Poseidon, durch den Dreizack kenntlich, eine Jungfrau verfolgt, beschreibt Minervini (Bull. Nap. II p. 61 f.).

p. 34 n. 84. Vgl. Braun Bull. 1844 p. 98.

p. 35 Z. 6. Die Deutung auf Theseus billigt auch Gerhard auserl. Vasenb. III p. 45. 71.

p. 35 n. 90. Vgl. Gerhard auserl. Vasenb. III p. 67 ff.

p. 37 n. 101. Auf einem Nolanischen Vasenbilde, wo Eros eine Frau verfolgt, findet sich die Inschrift ΙΤVΛΟΣ, verschieden erklärt von Minervini (Bull. Nap. III p. 14 f.) und Welcker (ebend. p. 83).

p. 39 n. 113. ΑΕΛΙΟΣ billigt Gerhard (auserl. Vasenb. III p. 68), ΑΛΚΙΜΟΣ ergänzt Roulez (mél. III, 9 p. 465).

p. 41 Z. 4 l. Ann.

p. 44 n. 14 statt Kritias l. Kritios, wie bekanntlich der Name auf den Inschriften gelesen wird.

p. 45 n. 1. S. Ann. XVII p. 347 ff. Seitdem ist die Vase im Museum Sant Angelo in Neapel bekannt geworden, welche sicher Adonis vorstellt, aber sie stöfst das Wesentliche meiner Behauptung nicht um, denn auch hier ist die Klage um den jung verstorbenen Adonis vorgestellt. Vgl. rev. arch. II p. 477.

p. 45 n. 4. Zu den durch Abbildung bekannten Adonissarcophagen ist hinzuzufügen: d. mus. di Mant. III, 21.

p. 47 n. 9. Das Gemälde ist auch von R. Rochette herausgegeben und mit anderen dahin gehörigen Vorstellungen besprochen (choix de peint. 9 p. 109 ff.).

p. 50 Z. 4. Die Hirtenhunde trugen ein mit Nägeln besetztes Halsband, Varro r. r. II, 9, 15 vgl. pitt. di Erc. II, 52.

p. 51 f. n. 2. Q. Endymion, mit einem langen Mantel bekleidet, zwei Speere in der Linken, die Rechte über den Kopf geschlagen, liegt ausgestreckt da; der jugendliche Hypnos giefst sein Horn über ihn aus. Oben sind zwei Nymphen sichtbar und in kleiner Figur Selene auf einem mit Ochsen bespannten Wagen. Eros mit der Fackel ist neben Endymion sichtbar, ein geflügelter Jüngling mit der Fackel leitet Selene zu ihm, die so eben vom Wagen steigt, ein zweiter treibt nach; der Hund des Endymion bellt sie an. Um die Gaia unter dem Wagen sind mehrere Eroten beschäftigt, ei-

ner spielt mit einer Ziege, einer hält die Zügel; ein anderer steht vor den Pferden und hält ihnen die Fakkel entgegen. Die Hore hält mit lebhafter Bewegung die Pferde zurück; über ihr erscheint Helios in kleiner Figur auf einer Quadriga. Den Beschlufs macht ein Hirt mit Hund und Heerde, darüber ist ein jugendlicher Berggott, ruhig sitzend, vor dem eine weibliche Figur steht, die den Ellnbogen aufstützt; umher Ziegen und ein Hund. — Sollte dieses Relief identisch mit S sein?

Q*. Endymion, nackt, liegt ausgestreckt, den Arm über dem Kopf, unter einem Felsen, über welchem Hypnos, bärtig, mit Schmetterlingsflügeln am Rücken, in einem Aermelchiton, eine Fackel (Rhyton?) in der Hand, hervorragt; daneben ist ein jugendlicher Berggott. Ein schwebender Eros zieht das Gewand des Endymion weg, ein anderer führt Selene ihm zu, welche so eben den Wagen verläfst; sie ist mit einem Chiton bekleidet, der die Brust entblöfst läfst, trägt die Mondsichel an der Stirn und hält mit beiden Händen den flatternden Peplos. Eros steht auf den Pferden, davor die geflügelte Hore; ein alter Hirt, sitzend, fafst einen Widder, daneben ist ein Hund, darüber zwei Böcke, die sich stofsen. Dann folgt Selene auf dem fortfahrenden Wageu sich umsehend, unter demselben Gaia, darüber Eros.

Hinzuzufügen ist noch:

O*. Antolini tempio di Minerva in Asisi 10, A. Endymion liegt ausgestreckt da, unterwärts bekleidet, den Arm über dem Kopf, neben ihm sind zwei Eroten und eine gröfsere geflügelte Figur (Hypnos?) sichtbar; oben in kleinerem Verhältnifs Selene mit einem Ochsengespann und ein sitzender Berggott mit einer stehenden weiblichen Figur. Selene, mit der Mondsichel an der Stirn und flatterndem Peplos, von Eros geleitet, steht noch auf dem Wagen; auf den Pferden steht Eros, unten liegt Gaia, vor ihnen steht die geflügelte Hore; oben sieht man eine kleine rasch fliegende Figur (Eos?). Den Schlufs machen ein sitzender bärtiger Hirt mit sei-

nem Hund, und zwei stehende, auf einander gelehnte Nymphen mit einer Urne.

p. 53 Z. 2 v. u. l. IX p. 291.

p. 55 Z. 13 v. u. l. V p. 182 f.

p. 57 n. 18 l. u. VIII Exc. V.

p. 62 n. 34. Vgl. Aristid. or. V p. 35 f. Jebb.

p. 63 n. 35. Vgl. Welcker Ann. XVII p. 196 f.

p. 71 Z. 32. Ist etwa der in tiefem Schlummer ausgestreckt liegende, nackte Jüngling eines Terracottareliefs (Campana ant. opp. in plast. 32), der von zwei Ziegen gleichsam bewacht wird, Endymion?

p. 79 Z. 26. Hier sind noch hinzuzufügen:

*b**. Der Deckel eines Sarcophags in Mantua (mus. di Mant. III, 13). Sol, strahlenbekränzt, mit der Peitsche sprengt mit seinem Viergespann über eine liegende, bärtige Gestalt im Mantel, ohne weitere Attribute, weg, ihm voran eilt ein Flügelknabe mit der Fackel und ein Dioskur neben seinem laufenden Pferde. Dann folgt Juppiter, nackt, in der Linken den Blitz, neben sich den Adler, Juno mit dem Schleier, neben sich einen Vogel, eine weibliche Gewandfigur mit dem Füllhorn, Minerva mit der Aigis, ohne Helm, mit der Rechten stützte sie offenbar die Lanze auf, unten war die Eule sichtbar, links der Schild; alle stehen. Hierauf folgt wieder ein Dioskur mit seinem Pferd, endlich Luna auf ihrem sich senkenden Zweigespann, ein Flügelknabe mit der Fackel schwebt voran. — Hier ist also die herbeigebrachte Ordnung der Gottheiten verändert.

b†. Deckel eines Sarcophags bei Campana (M. J. d. J. IV, 9 vgl. Braun Ann. XVI p. 196 ff.). Sol sprengt mit dem Viergespann über eine bärtige liegende Figur weg, ein Flügelknabe mit der Fackel fliegt ihm voran. Dann folgen die Parcen, dann Minerva mit Aigis, Helm, Lanze und Schild, Juppiter mit dem Blitz, Juno mit Schleier und Schaale; endlich Luna mit ihrem Flügelknaben auf dem gesenkten Zweigespann. Die Vorstellung auf dem Sarcophag selbst ist die einer Vermählung.

p. 80 n. 11. Vgl. Jbb. d. Rheinl. Vereins IX p. 66.

p. 83. Z. 24. Die weibliche Figur mit dem Füllhorn (*b*cd*) erklärt Braun (Ann. XVI p. 196 f.) für die Salus Populi Romani, welche mit den Capitolinischen Gottheiten auch im Ritus der fratres Arvales vereinigt wurde (Marini tav. 15, 18. 23, 41).

p. 83 n. 23. Vgl. Jbb. d. Rheinl. Vereins IX p. 77.

p. 86 n. 33. Die christliche Lampe ist neu abgebildet und mit ähnlichen Vorstellungen besprochen bei Piper, üb. einige Denkm. d. K. Museum z. Berlin (Berl. 1846) p. 14 ff.

p. 89 n. 45. Vgl. Tölken, üb. d. Darst. der Vorsehung u. d. Ewigkeit n. Röm. Kaisermünzen (Berl. 1844) p. 12 ff.

p. 93 n. 1. Vgl. Gerhard auserl. Vasenb. III p. 39.

p. 96 n. 9. Der Name Tithonos ist für einige Monumente, wo der Entführte sehr jugendlich erscheint, von Cavedoni vorgeschlagen (Bull. Nap. II p. 49).

p. 97 n. 12. Cavedoni (Bull. Nap. II p. 49) deutet diese Vorstellung auf Amphitryon, der den Teumessischen Fuchs jagt.

p. 97 n. 13 ist hinzuzufügen:

m. Nolanische Hydria (Bull. 1843 p. 95. Bull. Nap. II p. 143). Der von der Flügelfrau verfolgte Jüngling läfst die Leier fallen, zu beiden Seiten fliehen seine Genossen, einer mit einer Leier, einem bejahrten Manne zu.

p. 98 n. 16. Vergl. arch. Ztg. III p. 200.

p. 104 Z. 13. Bemerkenswerth ist ein Vasenbild (cat. Beugnot 92) auf welchem eine Flügelfrau nicht wie gewöhnlich einen Jüngling, sondern drei Jungfrauen verfolgt, welche vor ihr fliehen, de Witte denkt an die Töchter des Pandareos, was auch nahe genug liegt.

p. 112 n. 65 ist hinzuzufügen:

*9** Pompejanisches Gemälde von Schulz (Ann. X p. 187) erwähnt. Oidipus, nackt mit dem Schwerdt in der Hand, steht vor der Sphinx, welche auf einer Säule sitzt; im Hintergrunde ist die Burg von Theben auf einer Anhöhe sichtbar.

p. 114 Z. 9. Auf einem Vasenbild steht ein in den Mantel gehüllter Mann vor der Sphinx, welche auf einer Säule sitzt, hinter derselben sitzen fünf Männer, die grofse Aufmerksamkeit verrathen (Bull. 1844 p. 132).

p. 123 n. 3. So citirt der sogenannte Scholiast des Germanicus (p. 56; 65 Buhle) *Pherecydes Athenaeus*. Es ist aber bemerkenswerth, dafs der auffallende Name *Aristophontes* auch bei Plautus in den Captivi sich findet, was gerade bei Fulgentius kein zufälliges Zusammentreffen sein möchte.

p. 130 n. 32. Vgl. Gerhard Etrusk. Spieg. 181.

p. 133 Z. 20 l. Apul. Vasenb. 10, 2.

p. 134 Z. 15. Hieher gehört noch ein Vasenbild (Gerhard neuerw. ant. Denkm. v. 1694), auf welchem Polyxena zum Grabmal des

Achilleus geführt wird, welches ebenfalls als ein weifses Oval mit der Schlange dargestellt ist. Unter demselben schwebt das Eidolon des Achilleus in der bekannten Gestalt eines geflügelten kleinen Kriegers mit geschwungener Lanze.

p. 134 n. 47. Vgl. Gerhard neuerw. ant. Denkm. 1915; 1916.

p. 136 Z. 10. Auf einem von Braun (Bull. 1845 p. 19) angeführten Vasenbilde ist die eine dieser beiden Frauen durch die Aigis als Athene bezeichnet

p. 136 n. 66. Vgl. D. de Luynes Ann. XVII p. 10 f.

p. 137 n. 66. Vgl. Bull. Nap. III p. 94.

p. 137 n. 67. Vgl. noch Hesych. s. v. σκῆν ὃ τινες μὲν ψυχὴν τινὲς δὲ φαλαίναν (Lobeck parall. p. 72).

p. 138 Z. 16. Der angebliche *Minos* wird wohl ein Philosoph sein, wie die p. 139 erwähnten.

p. 145 n. 112. Vgl. Zoega bassir. II p. 111 f.

p. 150 n. 133. Ueber προσκυνῶ Ἀδράστειαν s. Bergler z. Alciphr. I, 33. Dorville z. Charit. p. 401.

p. 157 Z. 32. Statt Anmerk. l. Amalthea. Das gleich erwähnte Terracottenrelief ist auch abgebildet bei Campana opp. di ant. plast. 50.

p. 165 n. 175 ist hinzuzufügen:

e Fragment im Museo Borbonico, Neap. ant. Bild. p. 142, 544.

p. 165 n. 177. Vgl. Zoega bassir. II, p. 301.

p. 166 n. 182. Ein Sarcophagfragment mit den Chariten ist erwähnt bei Zoega bassir. I p. 79.

p. 170 n. 196 l. ϑ mus. Capit. IV, 29. Hinzuzufügen sind:

ς.* Beger spicileg. p. 186. Inghirami mon. Etr. VI tav. S, 1.

ϑ* M. J. d. J. IV, 9.

Vgl. im Allgemeinen noch Avellino Bull. Nap. III. p. 17 ff.

p. 171 n. 199. Mit dem Relief bei Clarac mus. de sc. 153, 459 vgl. ein anderes bei Guattani M. J. 1784, Giugno 1.

p. 176 Z. 8. Der Sarcophag von Arles ist abgebildet Ann. XVII p. 222, und Lenormant bezieht ihn auf die Vermählung von Eros und Pysche.

p. 176 n. 226. Den Irrthum Millins bei Erklärung der Inschrift dieses Grabmonuments hat Keil (Z. f. AW. 1846 p. 961) berichtigt, und früher schon R. Rochette (M. J. p. 226).

p. 182 n. 240. Der hier citirte Excurs hat wegen Mangel an Raum fortbleiben müssen.

p. 183 n. 243. Vgl. auch Mazois Pomp. II, 23, 3.

p. 184 n. 246 l. unten X.
p. 184 n. 250 l. Gemme.
p. 192 n. 281. Der hier erwähnte Excurs hat wegfallen müssen.
p. 192 n. 283. Auf einem Gemälde bei S. Bartoli pitt. 14 ist Eros beschäftigt, auf dieselbe Weise Guirlanden zu flechten.
p. 193 n. 288. Vgl. Pitt. di Erc. IV, 51; V, 17; 18.
p. 193 n. 289. Streiche S. Bartoli pitt. 14.
p. 205 Z. 20 l. XII n. 9.
p. 209 n. 27, *g* s. marbl. of the Brit. mus. IX, 36.
p. 209 n. 27, *l* l. Campana.
p. 210 Z. 20 l. Longpérier.
p. 210 Z. 23. Die Vase ist abgebildet bei Dubois Maisonneuve introd. 52.
p. 215 n. 13. Vgl. Panofka arch. Zeitg. IV p. 310.
p. 215 n. 14. Vgl. Nonn. XIII, 351 ff.
p. 220 Z. 6 v. u. l. Brunns.
p. 221 Z. 8 l. Brunn.
p. 222 n. 11. Vgl. Aristid. I p. 22 Dind. *Ἀθηναίων δὲ οἱ πρεσβύτατοι καὶ Ὑγιείας Ἀθηνᾶς βωμὸν ἱδρύσαντο.*
p. 223 n. 12. Vgl. Mazois Pomp. I p. 21; 33; II, 6, 2; 8, 1; 24, 2; VI, 11, 5; Donaldson Pomp. I p. 17; Bull. Nap. II p. 4.
p. 225 n. 5. Die versprochene Publication ist seitdem erfolgt, M. J. d. J. IV, 8, so wie die der Pompejanischen Gruppe M. J. d. J. IV, 6. 7, mit einer Erklärung von Keil (Ann. XVI p. 175 ff.)
p. 227 Z. 6 l. in welchen.
p. 228 n. 21. Gerhard neuerw. ant. Denkm. 1721.
p. 235 Z. 4 l. Schulz.
p. 236 Z. 20 l. Aleos.
p. 239 Z. 9 v. u. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dafs das von Thiersch erwähnte Relief dasselbe ist, welches Zoega (bassir. II. p. 168) ausführlich beschreibt. Allein er sagt Nichts von einem Stierhaupt des Kindes, das er ein „fanciullo difforme ed itifallico" nennt. Der letztere Umstand, der beim Minotauros befremdend ist, hat Zoega veranlafst, die Vorstellung für die Geburt des Priapos zu erklären, worauf ihn auch eine auf Priapos bezügliche Vorstellung des entgegenstehenden Reliefs geführt hat. Eine neue Untersuchung beider Monumente, welche die Geburt des Minotauros darstellen sollen, ist also sehr zu wünschen.
p. 245 n. 22 l. patrono rumunus.
p. 245 Z. 17. Hier ist jetzt noch ein Terracottarelief bei Campana (ant. opp. in plast. 59) zu erwähnen. Daidalos, bärtig, in der

Exomis, hält in der Rechten den Hammer und fafst mit der Linken die Kuh an, in deren Weichen sich eine Oeffnung befindet. Hinter derselben steht Pasiphae, das Haar mit einer Binde umwunden, über den Chiton einen weiten Mantel geschlagen; sie streckt die Rechte gegen Daidalos aus, als gäbe sie ihm nähere Anweisungen. Durch dieses vollständige Relief bekommt das Fragment bei d'Agincourt (frgms. 15, 6) seine Deutung.

p. 249 Z. 26. Vgl. Alciphr. epp. II, 1: *ὀξύς ἐστιν ὁ Ἔρως, ὦ βασιλεῦ, καὶ ἐλθεῖν καὶ ἀναπτῆναι· ἐλπίσας πτεροῦται καὶ ἀπελπίσας ταχὺ πτερορρυεῖν εἴωθεν ἀπογνωσθείς*, welche Worte wiederholt sind bei Aristaen. epp. II, 1.

p. 251 Z. 1 l. Manen.

p. 251 Z. 6 l. ja.

p. 255 Z. 5 l. nachgebildet.

p. 257 Z. 2. In etwas verschiedener Weise stellt diesen Gegenstand ein anderes Pompejanisches Gemälde dar (Bull. Nap. II p. 88). Theseus hat die Löwenhaut, ein Gewand und die Keule abgelegt auf ein Gemäuer, das in seiner Nähe ist, und ist im Begriff auch das Schwerdt abzunehmen. Vor ihm steht Ariadne, welche in der einen Hand einen schwarzen Knäuel hält, den sie abzuwickeln anfängt.

p. 258 n. 16 l. vgl. unt. XIII. n. 7.

p. 258 n. 17. Eine Zusammenstellung dieser Vasenbilder hat auch Gerhard gegeben (auserl. Vas. III. p. 37 f.)

i. Vergl. Gerhard neuerw. ant. Bildw. 1700.

Hinzuzufügen sind:

a. Bull. 1845 p. 19 f. Vulcanische Amphora. Theseus mit dem Minotauros, zu jeder Seite eine Frau.

b. Gerhard neuerw. ant. Bildw. 1698. Theseus zuckt das Schwerdt gegen den Minotauros, daneben Ariadne mit einem Kranz, aufserdem noch zwei Frauen und drei Jünglinge.

p. 262 Z. 24. Die Vase mit der Inschrift ΒΟΜΟΣ ist jetzt herausgegeben bei Gerhard, auserl. Vasenb. 223. — Z. 30. Empedo ist umsoweniger zu bezweifeln, da auch Empedos und Empedon als Namen vorkommen.

p. 264 n. 26. Vgl. das Verzeichnifs bei Gerhard (auserl. Vasenb. III p. 38).

L. Gerhard auserl. Vasenb. 234.

Hinzuzufügen ist:

P. reserve Étr. p. 19, 3. Gerhard auserl. Vasenb. 232. 33.

p. 269 Z. 2 l. Chieti.
p. 269 n. 36 l. Schulz.
p. 271 Z. 11 l. Cormerod.
p. 275 Z. 16 ff. Die Namen sind zum Theil nach Gerhard zu verbessern, so ist ΒΙΠΠΟΔΑΜΕΙΑ zu lesen, ferner Menestho, dann Koronis und Euxistratos, vielleicht Hermippos. Menestho ist offenbar Name eines Mädchens (vgl. Mützell de emend. theog. p. 149. Lobeck technol. p. 322. Göttling z. Hes. th. 358.) und die vermeintliche Uebereinstimmung mit Servius verschwindet; an einer andern Stelle gewinnen wir sie indefs wieder, wenn der letzte Name wie ich glaube Periboia oder Eriboia lautet. Auch ist wohl Daidochos identisch mit dem corrupten Namen Fidocus bei Servius, Dailochos ist wahrscheinlich die richtige Form. Die Stelle bei Servius (z. Verg. Aen. VI, 21) lautet in der Handschrift so:

> Quos liberavit secum Theseus, quorum haec nomina feruntur: Hippoforbas et libi id est Arcadis, Antimachus Euandri, Mnesteus Sumiani, Fidocus Rannutis, Demolion Cydani, Puriesion Celei: Puellae, Hacperibea Alcatini Medippe Pyrii Jesione Celei Andromache Eurymedontis, Seu Pymedusa Polixeni, Europe Laodicis, Milita Triaconi.

In einigen dieser Namen tritt die Beziehung auf Attisches Local noch deutlich hervor, so in Sumiani auf Sunion, Rannutis auf Rhamnus, und so ist gewifs statt Cydani zu lesen Cydantis mit Rücksicht auf den Demos *Κυδαντίδαι*, wie Thriagoni von Stephani verbessert ist, mit Beziehung auf *Θρία*, obwohl dieses insofern bedenklich ist, als Melite selbst die Heroine eines Attischen Demos ist. Die übrigen kann man wohl den von Sauppe (de demis urbanis Athenarum p. 6 ff.) angeführten Heroen Attischer Demen zurechnen. Die Nachbarschaft des Keleos legt die Vermuthung nahe, dafs statt Pyri oder Puri vielmehr zu lesen ist Rari (Hermann in Schneidewins Philol. I. p. 585). So könnte das ganze Namensverzeichnifs mit Benutzung der bereits von Andern gemachten Verbesserungen etwa so gelesen werden:

> Hippophorbas Aethlii, Idas Arcadis, Antimachus, (Antiochus?) Euandri, Menestheus Suniani, Dailochus Rhamnuntis, Demoleon Cydantis, puellae hae: Periboea Alcathoi, Medippe Rari, Hesione Celei, Andromache Eurymedontis, Eurymedusa Polyxeni, Europe Laodici, Melite Thriagoni.

p. 275 n. 49. Ausführlichere Nachricht hat auch Gerhard gegeben, arch. Ztg. p. 319 ff.

p. 276 Z. 9. l. Reigen.

p. 291 Z. 9 l. reiche.

p. 291 Z. 7 v. u. l. Kromeoi.

p. 292 n. 101. Gamos ist ein Sohn des Eros bei Nonnos (XL, 402). Gerhard hat seine Deutung auch in der Abhdlg. üb. Venusidole p. 8 wiederholt. Die Angabe über Oistros ist nicht ganz genau. R. Rochette hält die Figur auf dem Schlangenwagen zwar für weiblich, aber für Medeia, was bestimmt falsch ist; sie ist männlich und die Inschrift ΟΙΣΤΡΟΣ ist auf sie bezüglich. Eine andere Ausnahme aber bietet ein Vasenbild dar, auf welchem ein Satyr die Beischrift ΥΒΡΙΣ hat (de Witte cat. étr. n. 96).

p. 295 n. 116. Vgl. Campana opp. ant. in plastica 34.

p. 302 n. 11 l. Vgl. u. XIII. n. 19.

p. 303 n. 15. Das Vasenbild der Jattaschen Sammlung ist publicirt M. J. d. J. IV, 21.

p. 305 Z. 11 v. u. l. die Wolle.

p. 311 Z. 11 l. aber in einer.

p. 311 n. 35. J. Woburn Marb. 13. Phaidra, mit Stephane und Schleier, den sie mit der Linken anfafst, sitzt auf einem Sessel und sieht rechtshin; dort steht neben ihr die Amme, welche ihre Hand auf Phaidras Brust legt und ebenfalls rechtshin sieht nach Hippolytos. Dieser ist bis auf die Chlamys nackt, hält in der Linken eine Keule, und steht mit einer lebhaften Geberde der Rechten einem Gefährten zugewandt, der ebenfalls nur mit einer Chlamys bekleidet neben ihm steht. Links neben Phaidra ist noch ein Mädchen sichtbar und ein Jüngling mit einer Keule, der ein Pferd am Zügel hält. — In einer zweiten Scene sieht man Hippolytos von drei Gefährten umgeben, der sein Pferd beim Zügel gefafst hält und einen bärtigen Mann, der vor ihm steht und zu ihm spricht, fest ansieht.

p. 312 n. 38 l. IX n. 131.

p. 320 Z. 2 v. u. l. n. 45.

p. 325 Z. 11 v. u. u. Z. 20 v. u. l. Helenion.

p. 328 Z. 9 v. u. Vgl. anth. Pal. IX, 668, 5 f.:

καὶ γλυκερῆς τρίστοιχος ἐπεμβαδὸν ἄλλος ἐπ' ἄλλῳ
μαστὸς ἀναθλίβει χεύματα Ναιάδος.

p. 331 Z. 12. Den Bakchischen Character der Oinone hat Schwenk (Andeutt. p. 161 f.) nachzuweisen gesucht; eine *Οἰνώνη Κισσηιάς*

kommt bei Nonnos (XLIII, 63) vor. Noch merke ich an, dafs *Οἰνώνη* sich auch statt *Οἰνόη* findet, wo kein Schreibfehler anzunehmen ist, vgl. Naeke opp. II p. 189. Lobeck pathol. p. 74.

p. 332 n. 9. Eine Nymphe Pegasis, mit welcher Poseidon den Pegasos erzeugt habe, nennt Paullus s. v. *Hippius* p. 101 M. — Eine Flötenspielerin ΚΛΕΟΔΟΞΑ findet sich auch auf einem andern Vasenbilde (arch. Ztg. IV p. 296).

p. 333 Z. 15. Beispiele von Frauennamen mit masculiner Endung führen Lehrs (Aristarch. p. 274) und Lobeck (pathol. p. 23) an.

p. 335 Z. 23 l. Rinder. — Z. 25. l. Rindern.

p. 336 Z. 8 l. einer unschuldigen Liebe.

p. 337 Z. 1 l. Chiusinischen.

p. 342 n. 43. Sehr beachtenswerth ist, dafs auf einem alterthümlichen Vasenbild (Gerhard auserl. Vasenb. 223), welches den Kampf um die Leiche des Troilos vorstellt, ein mit bunten, kreuzweise gelegten Binden geschmückter Omphalos sich zeigt; mit der Beischrift ΒΟΜΟΣ. — Ueber Asklepios mit dem Omphalos vgl. Visconti mus. Pio Cl. II p. 40.

p. 344 n. 52 l. vgl. n. 51.

p. 347 Z. 10 v. u. l. Furien.

p. 339 n. 71 l. Brunn.

p. 350 n. 72. Andere Angaben über die Söhne des Paris und der Helena s. bei Fuchs de var. fabb. Troicc. p. 144.

p. 382 Z. 4 l. alten.

p. 385 Z. 17 v. u. l. Göthe Jen. Litt. Ztg. 1804. [Boas Nachtr. III p. 330 f.]

p. 397 n. 7. l. vgl. XII p. 361.

p. 407 n. 11 l. vgl. ob. p. 114 f.

p. 414 Z. 18 f. l. Auf die — hat auch das.

Register.

(Ein beigefügtes Sternchen verweist auf die Nachträge.)

Achilleus auf Skyros p. 352 ff.
Adonis 45 *.
Aegyptischer Geschmack 430.
Aeternitas 89 *.
Aevas 130.
Affen 434 ff.
Agrionia 38.
Aigina 31 f.
αἰώρα 324 f.
Aktaion 410.
ἀλῆτις 324.
Althaia 207.
Amme 355 f.
Amphidromia 157 *.
anima, Schmetterling 137.
anima dulcis 164.
Anthesteria 207.
ἀνθρωποποιός 43.
Apfel 191. 256.
Aphrodite mit Schmetterling 152.
Apollon als Jungfrauenräuber 34.
APVLEIVS 123.
aquarius 445.
Ariadne mit Knäuel 255 f*.
und Dionysos 277 ff. 281. 286 ff.
und Theseus 255 f. 261 f. 265 f. 274. 280 f.
verlassen 281 ff.
Ariagne 261.
Aristeides, Maler p. 288 f.
Aristophontes Athenäus 123 *.
ARISTOTELES probl. X, 12 420 f.
Artemis neben Quellen 62.
— Xoanon 386.
Athene Hygieia 222 f*.
Auge und Herakles 233 ff. 236 f.
Auge im Flügel 343.
Aura 74 f.
Autolykos 43 f.

Bakchische Figuren wiederholt 199 f.
Bellerophon 119.
Blumenpflücken der Jungfrauen 31.
Bogenschützen 398.
Boreas und Oreithyia 34. 39.
Büsten von Helios und Selene 86. 91.

Capitolinische Gottheiten 80 ff*.
Capitolinischer Tempel 82.
Carricatur 432 ff.
Castores 92 f.
Cheiron 371.
Christliche Kunstwerke
Coelus 85.
Elias 88.
Eros und Psyche 164.
Hahnenkampf 439.
Helios und Selene 86.
Chrysos 292.
Coelus 85.

Daidalos p. 243*. 254.
Daimonen, Etruskische 393.
Danae 9.
Deimos und Phobos 132.
Demetrios, Bildhauer 43.
δἰωγμα 37 f.
Diomedes 361. 391 ff.
Dionysos Dendrites 325.
und Ariadne 277 ff. 281. 286 ff.
und Eros 159. 189.
und Ikarios 198 ff.
und Oineus 207.
und Satyr 297.
Dioskuren 85 f. 92 f.
DIPHILOS 272.
domus 68.

Eberjagd 308.
Eidolon — Psyche 128 ff. 136 f. 141 f.
Eiche 53.
Elias 88.
Elpis 150.
Empedo 262*.
Endymion 51 ff. 71.
Entführungsscenen auf Vasenbildern 29 ff. 95 f.
Eos, geflügelt und ungeflügelt 94 f.
und Memnon 108 f.
Exomis 64.
Erdgottheit 65 f.
Erigone 205 f. 324.
Eris 132.
Eros 16. 49.
mit Schmetterlingsflügeln 182f*.
ungeflügelt 247 ff.
ein Vogel 211 ff.
fischend 214.
gebunden 185 f.
verkauft 217 ff.
Jungfrauen verfolgend 37*.
auf einem Bock 167.
mit Hasen 175 f.
mit Schmetterling 143 ff.
mit Trochos 27.
und Dionysos 159. 189.
und Psyche 121 ff. 142 ff.
Eros, Mysterien des p. 124.
Eroten 192.
(Genien) 145.
mythische Vorstellungen parodirend 194 ff.
Erotidia 124.
et tu 149.
EVRIPIDES Kreter 238 ff.
Theseus 252 ff.
Euas 130.

Fächer 285.
Feuerläuterung 157.
Figuren auf verschiedenen Kunstwerken wiederholt 199. 335.
Flügelfrauen 96 ff. 285 f.
Fortuna mit den Capitolinischen Gottheiten 83 f.
Frauen erhängen sich 324.
Frauennamen männlicher Form 333*.
FRONTO de fer. Als. p. 213. 55.
FVLGENTIVS myth. III, 6. 123.

Gaia 60.
Galateia 411 ff.
Gamos 291 f*.
Gans neben Leda 3*.
Ganymedes 12 ff*.
Gemmen
Taf. II, 2 415.
II, 3 426.
II, 4 426.
II, 5 424.
II, 6 425.
III, 3 465.
III, 4. 5. 6. 440.
VII, 2 179.
VII, 3 147.
VII, 4 148.
VII, 5 143 f.
Bracci mem. 18, 2 213.
Eckhel pierr. gr. 33 72.
Stosch gemm. 70 173 f.
Winckelmann M. J. 34 186.
144 141 f.
Genius, mit den Capitolinischen Gottheiten 83.

Genius, mit Eros p. 145.
Glasmalerei
Buonarruoti vetri 28, 3 164.
Götterverein, Capitolinischer 84 f.
Grabmal auf Vasenbildern 133 f*.

Haarabschneiden 381 f.
Hahn 27 f.
Hahnenkämpfe 437 ff.
Haimon 117.
Harpe 256 f.
Harpyien 101 ff.
HEGESIANAX 331.
Hektors Schleifung 131 f.
Helena Dendritis 325.
— und Menelaos 36.
Helios und Selene 66 f. 77 ff*. 171.
— — — Büsten 86. 91.
Herakles als Jungfrauenräuber 34.
als Ortsgott 62.
als Pygmaie 422.
mit den Capitolinischen Gottheiten 83.
mit Hermes 62.
im Bakchischen Thiasos 235.
und Auge 233 ff. 236 f.
und Gigant 131.
und die Hindin 224 ff.
und Prometheus 171 f. 226 ff.
und Satyrn 440.
Hermen 440.
des Priapos 61. 202.
Hermes als Jungfrauenräuber 33 f. 41.
und Herakles 62.
Heuschrecke 145 f.
Himmelspforten 68.
Hindin und Hirsch 226.
Hippolytos 255. 300 ff. 307 f.
Hirten 64 f.
und Jäger 71.
Honig 223.
Hore 58. 64.
Hydrophoren 30.
Hygieia 221 ff.
Hypnos 53 ff. 73. 291 f. 294.

Jagdspeer 309.
Jäger zu Pferde p. 308.
und Hirten 71.
Ikarios 198 ff.
Ionische Säule 113. 342.
Iphigeneia 378 ff.
Iris 196.
Jungfrauen entführt 29 ff.
Blumenpflückend 31.
im Reihentanz 30.
Wasserholend 29 f.

καὶ σύ 149.
Kalamaion 146.
Kalliroe 331 f.
κανοῦν 383.
Kassandra 343. 389.
Kastor und Prometheus 232 f.
κατάρχεσθαι 381.
Kebren 333.
Kentauren 159. 190 f.
KEPHALON 331.
Kephalos 73 ff. 93 ff.
am Parthenon 77.
Ker 131.
Keule der Hirten und Jäger 310.
Kinder spielend 344.
Kirke 401 ff.
Kleodoxa 332*.
Kleomenes, Bildhauer 380.
Kopftuch 204 f. 335 f. 356.
Korythos 350*.
Kottabos 200.
Kranzflechten 192 f.
Krebs 67 f.
κρήδεμνον 204. 335 f.
Kreta 240 f.
Kreuzbänder 346.
κύων 148.

Lalus 190.
Leda 1 ff.
Leier 98 f.
Leochares, Bildhauer 19. 24 f. 42 ff.
Limos 291.
Linos 105 f.
Löwenköpfe an Sarcophagen 168.
Lorbeerkranz gestickt 337.

Manes p. 200.
Marmortafeln mit Relief, runde 211.
längliche 201f.
Memnon 108 f.
Menelaos und Helena 36.
Menestho 275*.
Minos entführt Ganymedes 28.
in der Minotaurossage 240.
252 f. 262 ff.
Minotauros Geburt 239 f*.
Erlegung 257 ff*.
Moiren 170 f*.
Mohren 424.
Mors 170.
Mosaiken:
Achilleus auf Skyros 369 ff.
Hahnenkampf 442.
Minotauros 268 ff.
Zahn Gem. und Ornam. II, 50
269 ff. 442.
Muscheln als Gefäfse 444 f.
Musen geflügelt 100 f.
μυεῖσθαι u. ähnl., übertragen 124.
Myrte 263.
Mysterien 153 ff. 204.
des Eros 124.

Naenia 170.
Namen von Frauen mit männlicher
Endung 333*.
patronymica statt der simplicia
113.
Nannaros 374 ff.
Nanno 376.
ναννάριον 376.
Nasen, gebogene 424.
Nemesis 150 f*.
Nephele 75.
Nestor 396.
nica 210.
NIKANDROS 330 f.
Nike 106.
Nikopolis 332.
Nymphen 62 ff. 75 f. 328.

Odysseus 361 f.
und Kirke 401 ff.
Οἰδιπόδης p. 113.
Oidipus 112 ff.
οἶκος 68.
Oineus 207.
Oinone 330 ff*.
Oistros 292*.
Oknos 125.
Omphale 235 f.
Omphalos 342*.
Oreithyia 34. 39.
Orpheus 101.
Ortsgottheit 15. 49. 61 ff. 66.
oscillum 324 f.

palliolum 204 f.
Palme 41.
Parcae 170.
Paris 330 ff. 340 ff.
Parsondas 374 f.
Pasiphae 237 ff.
Pasithea 285. 291 f.
PAVSANIAS III, 18, 7 257.
Pegasis 332 f*.
Peleus und Thetis 35. 39.
Pelops 88.
Phaidra 300 ff*.
Phallos 148 f. 433.
PHILOSTRATOS 288.
im. I, 16 241 f.
II, 4 327.
II, 8 413 f.
II, 22 427 f.
PHILOSTRAT. IVN. im. 1 372.
Phobos und Deimos 132.
Phuphluns 279.
πλαγίαυλος 191. 436.
Polyphemos und Galateia 411 ff.
Polyxena 141 f.
Porna 332 f.
Portrait auf Sarcophagen 298 f.
Poseidon als Jungfrauenräuber 32*.
Priaposherme 61. 202.
Prometheus 138. 139 f. 169 ff.
und Herakles 171 f. 226 ff.
Psalakanthe 292 f.
Psyche 121 ff.
(Eidolon) 128 ff. 136 f. 141.

Psyche mit Schmetterlingsflügeln p. 139 ff. 161 ff.
und Eros 121 ff. 142 ff.
Psyche 126 f.
ψυχή 137 *.
Psychen 187 f. 192.
Psychostasie 129 ff.
Pterelaos 381.
Pygmaien 418 ff.
PYTHOSTRATOS 272.

Queerflöte 191. 436.

Reihentanz der Jungfrauen 30.
Reiher 37.
Roma 313.
ῥυτόν 423.

Satyrn mit Herakles 440.
Sculpturen:
A. Bronze:
gall. di Fir. IV, 24 111 f.
Zahn II, 50 225.
B. Elfenbein:
Buonarruoti medagl. 382 195. 295.
Rhein. Jbb. V. VI Taf. 7. 8 361.
C. Stein:
a. Gruppen:
Eros und Psyche 161 ff. 177 f. 179 f.
Augusteum 62 188.
Millin voy. 27, 4 250 f.
Mus. Pio Cl. VII, 9 212.
b. Reliefs:
Ara in Florenz (R. Rochette M. J. 26, 1) 379 f.
Krater Chigianischer 149 ff.
in Florenz (g. di Fir. IV, 156. 57) 388 ff.
in Neapel (R. Rochette M. J. 42 A, 2) 160 f.
Choragische Reliefs 209.
Siegesvotiv 210.
Dionysos bei Ikarios 198 ff.
Clarac mus. de sc. 181, 673 194.
Millin g. m. 80, 530 [Taf. 4, 3] 92.
M. J. d. J. III, 29 p. 334 ff.
Mus. Capit. IV, 54 [Taf. 4, 2] 63.
Mus. Pio Cl. IV, 34 140 f.
Mus. Pio Cl. VII, 10 [Taf. 4, 1]

Stackelberg Gräb. der Hell. 1, 1 249.
Winckelmann M. J. 116 [Taf. 10] 349.
124 365.
Taf. 1 6 f.
Taf. 3, 1 68 f.
3, 2 182.
Römische Sarcophagreliefs:
Achilleus auf Skyros 353 ff.
Adonis 45 *.
Ariadne 293 ff.
Capitolinische Gottheiten 79 ff.
Dioskuren 92.
Endymion 51 f*.
Eros mit Schmetterling 144 ff.
Eros u. Psyche 164 ff. 189 ff.
Ganymedes 16 f.
Geburt und Erziehung eines Kindes 170 f.
Helios und Selene 79 ff*.
Herakles in Dionysos Thiasos 235.
Hippolytos Tod 329.
Horen 64.
Moiren 170 f*.
Phaidra u. Hippolytos 311 ff.
Prometheus 169 ff.
Ann. IV tav. D. E. 355 ff.
Clarac mus. de sc. 111, 243 364 ff.
111, 339 364 ff.
112, 241 364 ff.
119, 47 364 ff.
Heyne Grabmal d. Homer Taf. 1 355 ff.
Marbl. of the Brit. mus. X, 54 444 f.
Millin g. myth. 45, 199 174 f.

Millin voy. 69, 13 p. 178.
Mon. Matt. III, 7, 2 294.
Mus. Capit. IV, 1 365 ff.
IV, 25 87. 169 ff. 227 f.
IV, 35 70.
Mus. Pio Cl. IV, 25 152 ff.
R. Rochette M. J. 7, 2. 166 f.
72 A, 2 84.
Unedirtes in Rom 189 f.
Etruskische Sarcophagreliefs:
Achilleus auf Skyros 369.
Alexandros 341 ff.
Hippolytos Tod 329.
Iphigeneia 390 ff.
Kirke 408 f.
Minotauros 267.
Ungeheuer im puteal 409.
Braun sagrif. d'Ifigen. 391 ff.
Micali Ital. 48 [Taf. 9. 13, 2] 342 ff.
M. J. 49 408.
R. Rochette M. J. 51 342 ff.
67, 1 240.
Taf. 13, 1 341.
14 346.
c. Statuen:
Ariadne trauernd 282 ff.
schlafend 296.
Badende 444.
Eros (Ballonschläger) 143.
Ganymedes 18 ff. 20 ff. 23 ff.
Kephalos am Parthenon 77.
Leda 2. 4. 5 f.
Psyche 178 f.
Lewezow Fam. d. Lykom. 9. 178.
D. Terracotta:
Leda 443.
d'Agincourt frgms. Titelvign. 209 f.
6 17 f.
Campana opp. ant. in plast. 29. 30 202 f.
32 448.
mus. Chiaram. I, A, 9 50.
Stackelberg Gräb. d. Hell. 56 117.
Schaukel p. 325 f.
Schlafgott 53 ff. 73. 291 f. 294.
Schlange 134*. 223. 230.
Schmetterling und Skelett 138 f*.
und Vogel 139.
Schoofshund 303 f.
Schwan 11.
Schwein 145. 159.
Selene 55 f.
Gespann 57 f.
und Helios 66 f. 79 ff*. 171.
Selinikos 333.
SERVIVS z. Verg. Aen. VI, 21 275*.
Serys 140.
Siegesopfer 210 f.
Silvanus 62.
Simon 42 f.
sine bile 164.
Sisyphos 230.
Skythes 398.
Spiegelzeichnungen:
Gerhard Etr. Spieg. 21, 1 347.
87 279.
138 232.
139 232 f.
235, 1 129 f.
Sphinx 112 ff*.
am Thron 117.
Strohhut 403.
Summanus 82.
Tainia am Altar 387.
Tantalos entführt Ganymedes 28*.
Tauben 305.
Thamyras 100 f.
THEOKRITOS XV, 124 f. 26 f.
Theseiden 271 f.
Theseus und Ariadne 251 ff. 274 ff.
und Minotauros 257 ff.
und Hippolytos 321.
als Jungfrauenräuber 35*.
mit der Leier 276.
Gefährten 262 f. 275*.
Thespiai 124.
Thierfell 260.
ϑολία 403.
Todtenkopf mit Schmetterling 139.

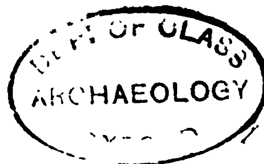
Trochos p. 27.
Troilos 30.

Vasenbilder
Volterranische 421.
Eidolon 128 ff.
Entführungen 29 ff.
Hahnenkampf 440 f.
Kephalos 93.
Jünglinge geraubt 97.
Sphinx 112.
Theseus und Minotauros 258 ff. 264 ff.
Braun laber. di Porsenna 5 337 f.
Elite céram. I, 69 106.
II, 35 339 f.
II, 80 332.
Gerhard Apul. Vasenb. 10, 2 133.
13 338 f.
E, 6 339.
auserl. Vasenb. 55 277.
69. 70, 5 157.
83 111.
86 229ff.
155 399.
192 398.
215 135.
Etr. u. Kamp. Vas. 5. 6 277 f.
Micali M. J. 4 264.
40 114 f. 407 f.
Millingen anc. uned. mon. I, 17 340.
I, A, 1 39*.
peint. 41 306 f.
M. J. d. J. II, 48 97*.
II, 55 118 ff.
Mus. Blacas 17. 18 66 f.
Mus. Greg. II, 14, 2 26 ff.
II, 80, 2 434.
II, 83, 2 39.
R. Rochette M. J. 4. 1 38.
Stackelberg Gräb. d. Hell. 29 214ff.
30 216.
38 36 f.
Taf. 2, 1 (cat. Magnoncour 100) 40 f. 425.
Taf. 5. 6 119 f.
Taf. 7, 1 (cat. Durand 655) 219 f.
Taf. 8 (Berlin. Mus. 1721) p. 228.
Taf. 11 (cat. étr. 154) 373.
Taf. 12, 1 (cat. Magnoncour 103) 423.
Bull. 1829 p. 178 263.
Berlins ant. Bildw. 855 104 f.
Chiusinische Vase 275 f*.
cat. Durand 68 359.
res. Etr. p. 18, 1 262.
VERGILIVS Aen. V, 252 ff. 12 f.
VI, 24 f. 239.
Verwandlungen 409 ff.
vincas 210.
Virtus 313.
Vogel 260.
Votivtafeln 201.

Wachtel 28.
Waffentanz von Frauen 333.
Wagenlenkertracht 394.
Wandgemälde:
Achilleus auf Skyros 369 ff.
Adonis 47 ff. 50 f.
Ariadne 284 ff.
Cheiron 371.
Danae 9.
Endymion 69 ff.
Erotenverkauf 217 ff.
Fischerin 214.
Ganymedes 14 f.
Leda 8 ff.
Minotauros 273 f.
Pasiphae 244 ff.
Phaidra 316 ff.
Pygmaien 429 ff.
Bartoli pitt. 6 319.
Bull. Nap. III p. 4 220 f.
Mazois Pomp. 43 371. 406.
Millin gal. myth. 49, 170 47.
Müller Denkm. a. K. I, 74, 427 213 f.
Mus. Borb. I, 2 417.
I, 3 217 ff.
IV, 3 385 f.
IV, 17 50 f.
IV, 47 192.
VII, 55 244 f.
VIII, 4 284 f.

Mus. Borb. VIII, 22 p. 8.
VIII, 52 318.
IX, 21 9 f.
IX, 37 47.
IX, 51 351.
X, 3 10 f.
X, 50 240 f. 273 f.
X, 51 274.
X, 56 16.
XI, 34 280.
XI, 35 287.
XII, 3 10.
Pitt. di Erc. I, 4 323.
II, 14 284.
II, 16 289.
III, 9 10.
III, 15 317 f.
IV, 21 11.
V, 26 284.
V, 68 433.
Ponce thermes de Titus 42 317.
R. Rochette peint. ant. 1—5 245 ff.
Zahn Gemälde und Ornamente
I, 13 291.
I, 23 212.
I, 28 69.
II, 1 393 ff.
Zahn Gemälde und Ornamente
II, 18 p. 218 f.
II, 20 8 f.
II, 23 369 f. 402 ff.
II, 28 233 ff.
II, 30 47 ff. 226 ff. 415 f. 426 f.
II, 31 348.
II, 32 14 f.
II, 33 256.
II, 41 69 f.
II, 50 435.
II, 51 290 f.
II, 52 221 ff.
II, 60 245 ff. 290 f.
II, 61 318 f. 378 ff.
II, 62 180 ff.
II, 78 72 ff.
Wassergottheit 65 f.
Wasserholende Jungfrauen 29 f.
Wiesen 327.
Windgott 67. 356.
Wollkorb 305.

ζήσαις 164.
ZOPYROS 272.
Zwerge 430 ff.





Archäol. Beitr.

Gr

Et

g

(In

Taf. III.

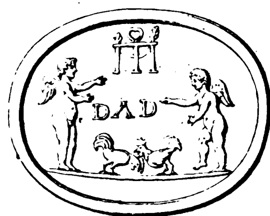




Taf. III.



4.



5



2



6.



3.



1.



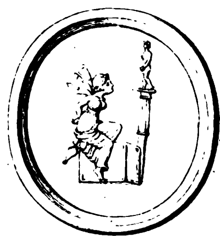


a.

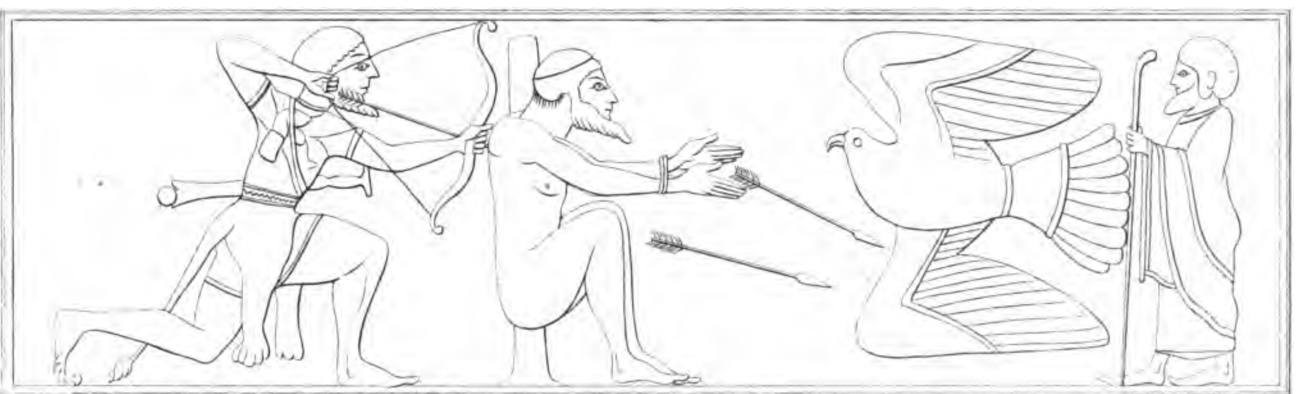


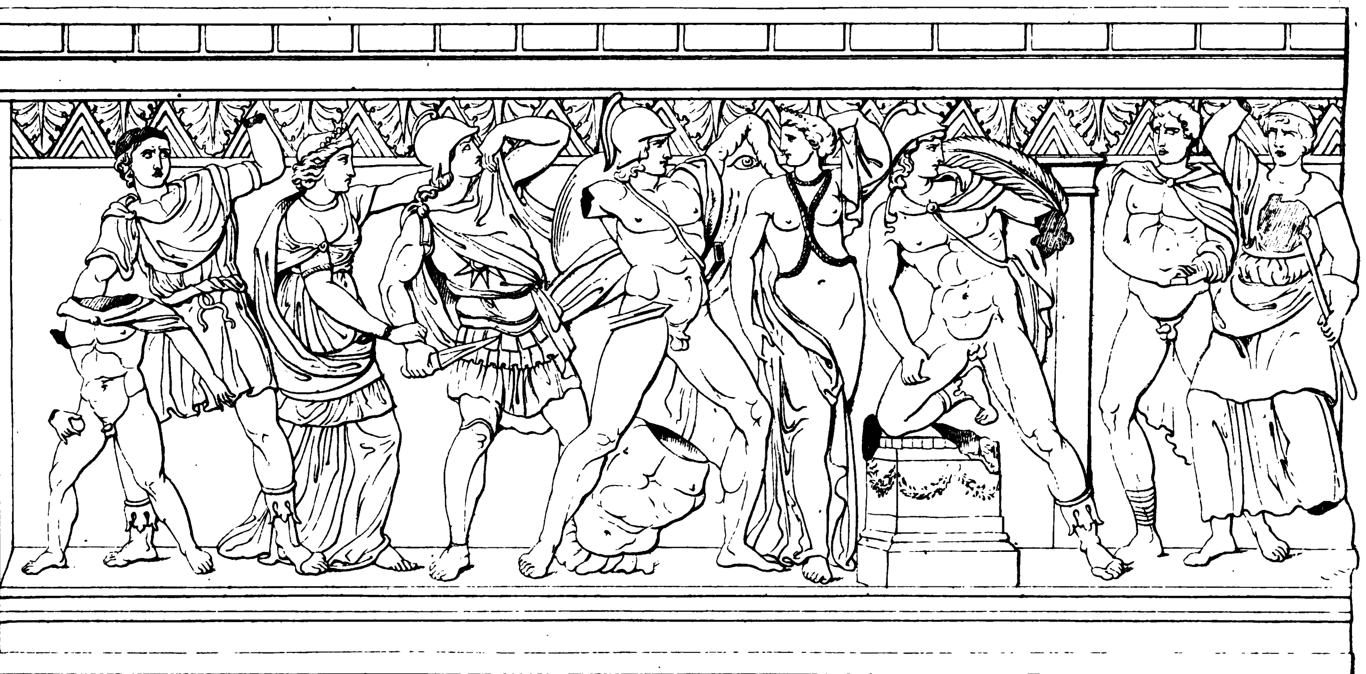


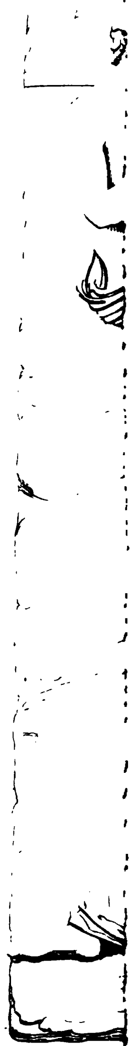
3.



2.





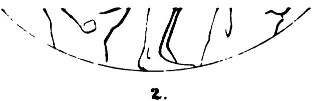


Taf. XI.





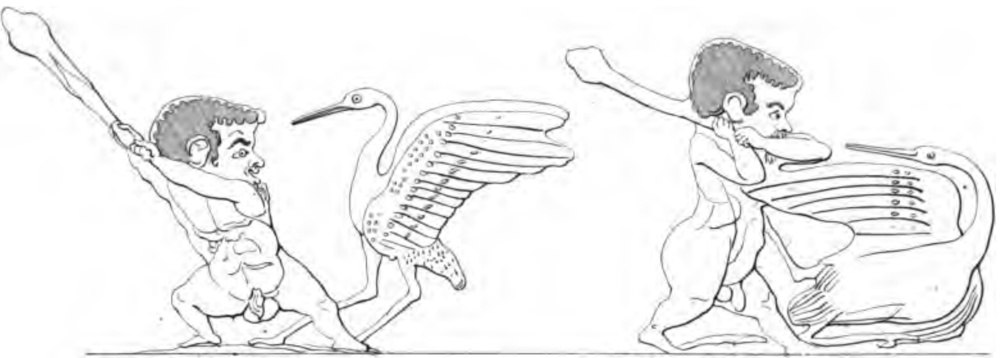
a.



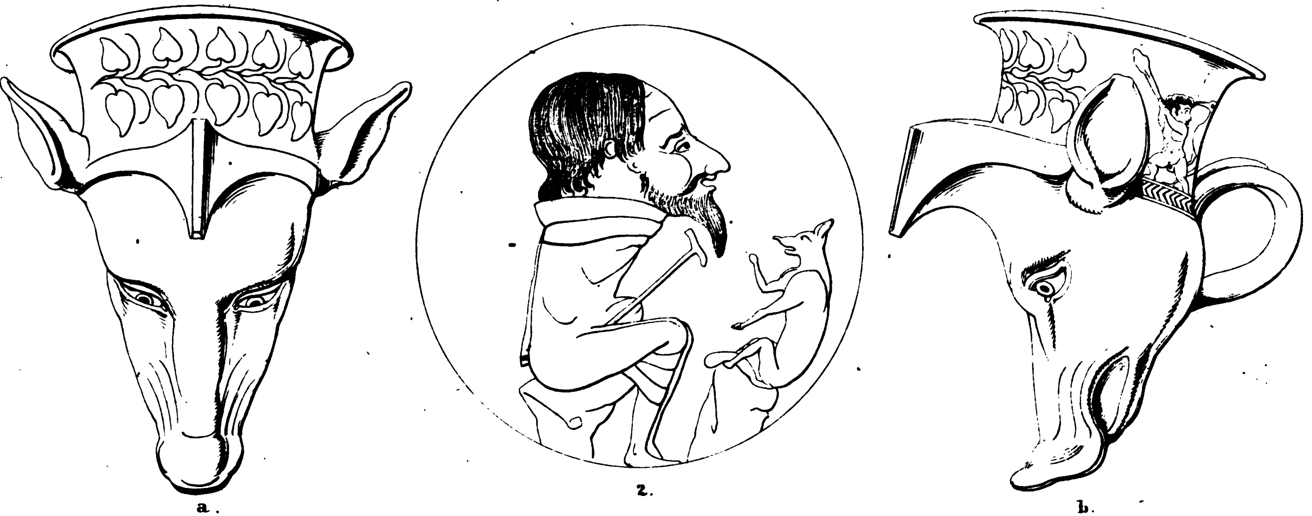
2.



b.



1.



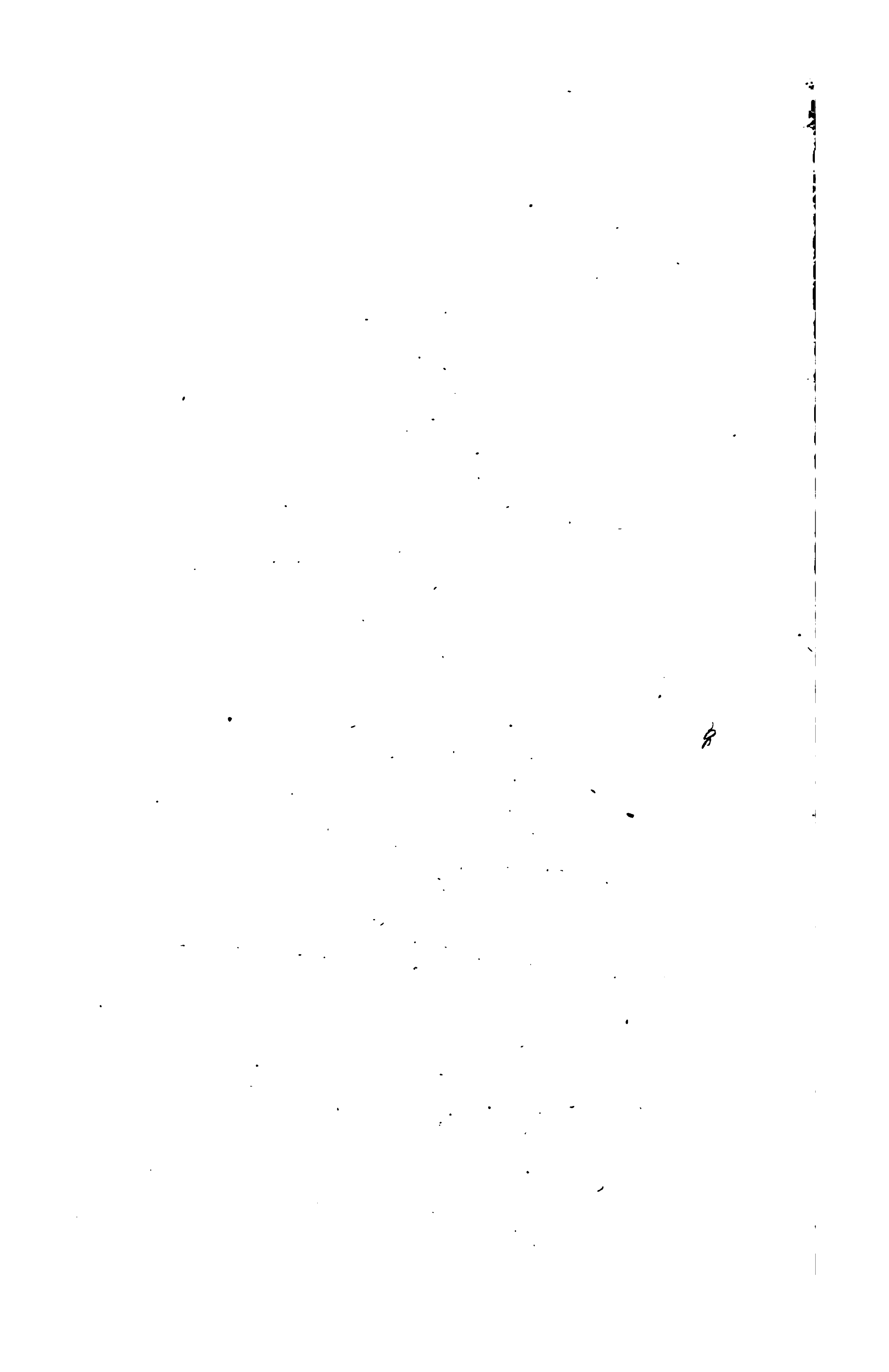
a.



2.



b.








Riley Dunn &

